

C
h
i
m
e
r
e
s



A Journal
of French and
Italian Literature

Volume XIX
Number 2

Automne 1988

CHIMERES

Volume XIX, Number 2

Editor-in-Chief: Hope Christiansen

Associate Editor: Kathleen Comfort

Managing Editor: Hilda Doerry

Production Managers: Claude Biselx
Hilda Doerry
Timothy Williams

Editorial Assistants: Gary Arneson
Debbie Douglass
Holly Heller
Cheryl Larison
Karen Pearson
Brigitte Roussel

Advisory Board:

Robert Anderson
Corinne Anderson
John T. Booker
Jean-Pierre Boon
Elisabeth Caron
David A. Dinneen
Bryant C. Freeman

Mary Johnson
J. Theodore Johnson, Jr.
Janice Kozma-Southall
Norris J. Lacy
Susan Noakes
Marie-Luce Parker
Kenneth S. White

Faculty Advisor: Norris J. Lacy

© by Chimères

TABLE OF CONTENTS

HILDA DOERRY

- The Technique of laisses similaires 7
in the Ganelon-Marsile Exchange of the
Chanson de Roland.

EDITH JOYCE BENKOV

- The Naked Beast: Clothing and Humanity 27
in Bisclavret.

- La Princesse de Clèves: Analyse de la scène 45
du portrait dérobé.

- Isabelle Ripplinger 47
Jessica Carpenter 51
Brigitte Roussel 55

ANNA E. S. CREESE

- L'oiseau dans Paroles de Jacques Prévert: 61
Symbolisme et structure.

NANCY VIVIAN

- Polyeucte's God 81

TIMOTHY J. WILLIAMS

- Pascal et le problème du "présent" 103

It is with the deepest regret that I announce the suspension of publication of Chimères. Various circumstances have made it impossible, at least for the present, to continue producing the journal.

I would like to extend a special word of thanks to Hilda Doerry and Claude Biselx, who have unselfishly given of their time and computer expertise so that this final issue might be completed.

Hope Christiansen

The Technique of Laisses similaires
in the
Ganelon-Marsile Exchange
of the Chanson de Roland

The usage of laisses similaires occurs in more than one medieval epic, but most critics would probably agree with Jean Rychner that "c'est incontestablement l'auteur du Roland qui a tiré le meilleur parti de la vertu lyrique des ensembles de laisses similaires . . ." ¹ He is, of course, referring to the Oxford manuscript of the Roland, which includes in its total of 291 laisses at least five generally recognized sets of laisses similaires. ² As many critics have pointed out, it is no accident that these occur at some of the most strategic junctures, or the moments "les plus dramatiques, les plus décisifs" (Rychner, 93) of the story: in the Ganelon-Marsile exchange, the first Roland-Olivier confrontation, the sounding of the olifant, Roland's farewell to his sword followed immediately by his death, and finally, Charlemagne's five-laisse lament of the dead hero. ³ In effect, the laisses similaires on all these occasions serve to slow down narrative time, or even halt it entirely, in order to develop more fully the significance of these vital moments.

Yet how, precisely, are these moments developed? Laisses similaires have, after all, a dual nature: they are at the same time alike and different. Repetition of certain elements constitutes their similarity, and seems to be the manner in which the poet initially draws the listener-reader's attention to these events. But similarities in these laisses also position the reader in regard to the text; from the constant elements in the text, a viewpoint is developed on its unstable elements. The second aspect, that of difference, is not only thus highlighted, but also placed

within a frame which in some respect gives it meaning. This can perhaps be better understood upon examination of a set of laisses similaires in the Roland text.

However, before embarking upon such an analysis, a rather interesting aspect of the particular laisses similaires of the Roland must be discussed. In all five groups named above, the poet has chosen to develop these moments as dialogues. The first three rather obviously adhere to this design: Ganelon and Marsile negotiate treason, Olivier and Roland dispute the proper course of action to take, and Ganelon, Charles and Naines all verbally react to Roland's sounding of the horn. Yet the remaining two groups of laisses similaires also fulfill this apparent criterion, albeit more indirectly: Roland, in a certain sense, enters into a dialogue first with Durendal, whose resistance to Roland's intent is in some sort a reply, and then with God, who responds to his prayers by sending his angels to carry the count's soul to paradise. In the last ensemble of laisses similaires, Charles calls on an absent Roland in a dialogue made impossible by the count's demise, then creates his own dialogue with "li hume estrange" (l. 2911) in laisses CCVIII and CCIX, and finally, still within the framework of his unfulfillable dialogue with Roland, wishes his own death so he may rejoin his lost maisnee (laisse CCX).

As some scholars have remarked, it is often very difficult to determine the narrative role of the laisses similaires: whether they are describing and then redescribing one moment in time (Roland's death, one assumes, can only happen once, yet recurs in three laisses), or are portraying several individual occurrences of like actions (does Roland sound the horn three times?). This ambi-

guity seems intensified by the dialogical quality of the laisses similaires: by one modern definition at least, in dialogical narrative, the "temps du récit" equals the "temps de l'histoire."⁴ If one accepts the "redescriptive" nature of these laisses, the Roland text then seems to belie this modern concept of narrative time, and indeed the whole modern notion of verisimilitude. Dialogue is not only repeated and expanded beyond the confines of the "temps de l'histoire," but its very "objective" nature is cast into doubt by the variability of its transcriptions (what are Roland's actual last words to Durendal?). Yet the alternative narrative possibility, that is, that these laisses similaires describe a progressive dialogue whose segments are meant to be regarded as temporally distinct but similar in content, is still greatly at odds with our modern notions of verisimilitude. The notion of dialogue as a concatenated set of responses would place this narrative style of repetition and non-linear progression in a very uncertain light.

The resolution of this dichotomy of narrative technique and verisimilitude must then inevitably lie outside the realm of modern qualifications of both these terms. In fact, as ever, the best method for arriving at a greater understanding of the narrative technique of laisses similaires commences with a close examination of the text itself. Since the first three sets of laisses similaires more clearly demonstrate the presentation of dialogues through this narrative structure, this analysis will be focussed upon one of these: the first one, namely the Ganelon-Marsile dialogue.

In laisses XL-XLII, in which Ganelon and Marsile take the first firm step towards their treacherous alliance, the dual nature of these laisses simili-

laisses, alike yet different, is particularly evident. The similarities occur at several levels: words, formulae and phrases, and basic structures recur with considerable parallelism. The introduction itself to laisse XL, "Ço dist Marsilies," is echoed twice in the initial "Dist li paiens" (XLI) and "Dist li Sarrazins" (XLII) of the following laisses. The question of Charlemagne's age also reappears in each laisse, followed by three lines beginning with exactly the same words before the caesura between the fourth and fifth syllables.

XL, ll. 525-7:

Par tantes teres	ad sun cors demened
Tanz colps ad pris	sur sun escut bucler,
Tanz riches reis	cunduit a mendisted:

XLI, ll. 540-2:

Par tantes teres	ad sun cors traveillet,
Tanz cols ad pris	de lances e d'espiez,
Tanz riches reis	cunduiz a mendistiet:

XLII, ll. 553-5:

Par tantes teres	est alet cunquerant,
Tanz colps ad pris	de bons espiez
trenchanz,	
Tanz riches reis	morz e vencuz en champ:

In addition, even after the caesura, the first two laisses resemble each other in the first and last lines of this "tercet," while the second line of the "tercet" in the last laisse takes up the "d'espiez" of laisse XLI, the second laisse of this series.

However, the most constant line through all

three laissez is the "end" line of the preceding series, the key line of Marsile's speech, and perhaps of this entire passage: "Quant ert il mais recreanz d'osteier?" This question is taken up in exactly the same form in laisse XLI (l. 543), and varied only slightly in laisse XLII, line 556: "Quant ier il mais d'osteir recreant?"

Interestingly, it is after this most invariable line of the three laissez that laissez XLI and XLII diverge the most sharply from their predecessor, though all the while maintaining a strict parallelism between themselves. Ganelon's reply in XL is concerned entirely with praise of Charlemagne, while in XLI and XLII, attention shifts away from Charles' prowess to Roland, Olivier and the twelve peers.

Some few elements, however, are threaded throughout the three laissez: for example, in all three, Ganelon emphasizes that Charles will not stop fighting (although an important "tant cum" qualifies this assertion in XLI and XLII). Likewise, it is made evident in all three that Charles cares deeply for his barons ("Meilz voelt murir que guerpis sun barnet," l. 536 of the first laisse, is echoed in the lines "Les .XII. pers, que Carles ad tant chers" and "Li .XII. per, que Carles aimet tant"--ll. 547 and 560--of the second and third laissez). Finally, there is a similarity of style in the three Ganelon replies: in all three, whether they describe Charles (XL) or Roland and Olivier (XLI and XLII), superlative structures of a curious nature seem to be a dominant feature. These superlatives, although ultimately positive in meaning, are nevertheless syntactically based upon a negation. In laisse XL, lines 531-4, for example, Ganelon asserts (negatively):

". . .Carles n'est mie tels.
 N'est hom kil veit e conuistre le set
 Que ço ne diet que l'emperere est ber.
 Tant nel vos sai ne preiser ne loer
 Que plus n'i ad d'onur e de bontet. . ."

(my emphasis)

This same negative-to-positive superlative structure is also present in XLI:

--Ço n'iert," dist Guenes, "tant cum vivet
 sis niés:
 N'at tel vassal suz la cape del ciel.
 . . .
 Solrs est Carles, que nuls home ne crent."
 AOI

and in XLII:

--Ço n'iert," dist Guenes, "tant cum vivet
 Rollant:
 N'ad tel vassal d'ici qu'en Orient.
 . . .
 Solrs est Carles, ne crent hume vivant."
 AOI

However, these similarities are much less evident than those of Ganelon's replies in laissez XLI and XLII; these last develop quite differently from XL, while at the same time developing parallel in relation to each other. Indeed, in the last four lines of these laissez, the only differences apparent would seem to be the result of the change in assonance from /e/ (XLI) to /â/ (XLII) (although this would be greatly minimizing the fineness of the Roland's art).

XLI:

"Mult par est proz sis cumpainz, Oliver;

Les .XII. pers, que Carles ad tant chers,
Funt les enguardes a .XX. milie chevalers.
Sours est Carles, que nuls home ne crent."
AOI

XLII:

"Mult par est proz Oliver, sis cumpainz;
Li .XII. per, que Carles aimet tant,
Funt les enguardes a .XX. milie de
Francs.
Sours est Carles, ne crent hume vivant."
AOI

Yet although these similarities are indeed strong, together these last two replies diverge considerably from the initial response of Ganelon in laisse XL, where Charlemagne is the object of extended praise, and Roland is not at all mentioned. As demonstrated above, there are some thematic and specific stylistic links between all three Ganelon replies, but the obvious structures indicate a movement, or a progression, from the first laisse to the second two. Before examining the function of similarity in this movement, however, one more structural observation should be made, namely, that upon close examination of this particular ensemble of laissez similaires, a certain pattern of similarity emerges.

As has already been demonstrated, the first part of each of the three laissez, the Marsile speech, begins in much the same way ("Ço dist Marsilies," etc.). Indeed, it has also been observed that similarity seems to be the rule for all parts of Marsile's discourse before the caesura dividing the fourth and fifth syllables. Differences in this section of the laisse, then, occur in the second part of each individual line. Although some of these variations could arguably be attri-

buted merely to the distinctive assonance of each laisse, there are other more evident additions and alterations, especially in the third laisse, which have by design a significance beyond the dictates of laisse form (i.e. its basis of assonance). These will be discussed later in detail, but for the moment this disposition of similarity and difference claims attention in its own right, since it seems to be echoed in the greater structure of the ensemble.

For, it can be said, the pattern "similarity to difference," found in each line of the Marsile discourse, is also evident in the general structure of each laisse. The change in Ganelon's reply from XL to XLI clearly follows this pattern, as Ganelon's speech switches its focus from Charles to Roland. The sole verbatim repetition throughout all three laisses occurs in the first half of the lines in the first half of each laisse.

This disposition is supremely logical when the effect on the listener-reader is taken into account, for exact repetition at the beginning of each line necessarily draws attention to the similar nature of these laisses. And, by isolating the constant elements in this manner, the differences of each line, and of each Ganelon reply, are brought ever more sharply into focus. A cue to the listener-reader is thus given: the movement or progress in each of these laisses will originate from the differences at the end of each line, and at the end of each laisse (that is, in the Ganelon replies). Once we are attuned to the effects of this procedure in the first two laisses, the purpose of the parallelism of the last two laisses becomes apparent. Once again, the third laisse repeats verbatim the first half of each line of the Marsile speech, and varies

considerably in the second half; yet this verbatim repetition of first words goes on to encompass the Ganelon reply as well.

The effect on the listener-reader of this extension of repetition before the caesura into the Ganelon discourse is subtle, yet potent: as has been previously remarked, the Ganelon reply of the third laisse could seem to differentiate itself from that of the second only superficially, through its change in assonance. This evaluation, however, does not do justice to the intricacy of the poet's art. In fact, through this pattern of verbatim repetition as it is carried on into the third laisse, the listener-reader is led to narrow his perception of the locus of relevant difference down to the last syllables of each line, and to focus his attention on the subtle yet vital progressions in this part of the text. In fact, the assonantal difference, far from arising out of a mere formal necessity, becomes another important device exploited successfully by the poet to produce the global effect of these laissez.

Similarity in these laissez, then, functions in at least two ways to draw the listener-reader's attention to these passages. The pattern or form it takes in these laissez alerts the listener-reader from the first that though the basic narrative situation is constant, there are important differences which need to be perceived and evaluated. In fact, this pattern informs the reader as to the location of these differences within the text (at the end of each line, and in the Ganelon reply). The second function of similarity is implied by the first: namely that it must frame or even contain these differences, so that progress in the plot of the narrative is halted, or at most confined to within the bounds of certain constants. These constants then have their own

power over the way in which the listener-reader will grasp the content of these laissez.

The constants in these laissez, we have already seen, exist at several levels: word, phrase, sentence, etc. The basic dialogical structure, Marsile's question and Ganelon's answer, is the most general constant of this series, and is nicely reinforced by the most faithfully rendered line of the whole series, "Quant ert il mais recreanz d'osteier?" (l. 528). In effect, the intersection of similarities here of structure (dialogue) and specific line (the crucial question) and even word (repetitious use of tant) gives considerable insight into the significance of what is happening in the story. First, the very fact that a pagan and a French baron are entering into a dialogue must be underscored, for in itself this constitutes a highly problematic situation. The basic stance of Marsile is made clear as well: the repeated usage of tant implies a certain awe, fear or even despair before Charlemagne's strength. The last question of his speech, the true constant of Marsile's lines, seems to sum up this feeling and emphasize the pagan king's urgent desire for relief from the threat of Charlemagne, a veritable need on his part that in some sense places him at the mercy of Ganelon's guile.

Ganelon's reply varies considerably from the first to the second laisse, yet a few common traits have been found to exist in all three. These, in fact, will serve as an interpretive framework for reading Ganelon's replies as they progress from one laisse to the next. In reply to Marsile's plea, Ganelon replies all three times in the negative: this, of course, heightens the tension for Marsile, since Charles would seem to be invincible. Ganelon, in effect, exploits the fears of Marsile, and, with the later qualifica-

tions of tant cum added to XLI and XLII, redirects them for his own purposes. Charles' attachment to his barons is another theme appearing in all three laissez. Here, Ganelon, with treacherous finesse, seeks to associate defeat of Charles' barons with a victory over the emperor himself, once again attempting to manipulate Marsile into serving his personal ends. Lastly, Ganelon's style in all three laissez, specifically his use of the negative-to-positive superlative indicated above, also gives a frame of reference from which the alert listener may view Ganelon's speech. This propensity for saying positive things through use of negations subtly raises the question of sincerity. Use of this procedure implies a certain syntagmatic ambiguity in the speech of this character, an ambiguity, one can say, which symptomizes treasonous discourse. Outwardly maintaining the appearance of loyalty, the traitor secretly commits evil; just as Judas kisses Christ to betray him, Ganelon first praises Charles, then even Roland, only to betray them both. The negations in the traitor's words of praise, however, may serve as subtle signals as to the true nature of his intent.

This global atmosphere of urgent need (on the part of the pagan king) and clever manipulation (by Ganelon) already established by the similarities in these discourses, is also supported by the differences woven into the text over the course of this passage. As has already been observed, the similarities in these laissez attract attention to their locus of variance, that is, primarily to the second half of each Marsile line, and to the Ganelon reply. There are two notable exceptions to this rule, but they have their own logical purpose. The first of these is found in the very first line of each laisse, where similarity and difference meaningfully coincide in the formula

"Ço dist Marsilies" and its variations "Dist li paiens" and "Dist li Sarrazins." Marsile is, of course, one and the same with the pagan and the Saracen, and the verb remains constant (without doubt drawing attention to the ultimate similarity of the laisses), but there is difference, and significance in this difference, of appellation. Marsile is a man; to term him "li paiens" is accurate, but shifts the focus from his individuality to his religious role: he is the enemy of Christianity. The further shift to "li Sarrazins" finalizes the movement: not only does he have a religious identity, but a political one as well, and both are implicitly opposed to Charlemagne's corresponding double identification as Holy Roman Emperor and King of the Franks. Thus, Marsile becomes for the listener-reader more and more of an enemy; a signal on the part of the narrator that his words must therefore be subject to at least increasing skepticism, if not utter disbelief.

This narrative manipulation comes very opportunely, since Marsile's words actually become ever more flattering of Charles as the laisses progress. As Roger Pensom points out,⁵ in the first laisse of the series, Marsile speaks rather denigratingly of Charles, saying he is "mult vielz, si ad sun tens uset . . ." This line, in fact, is the second violation to the locus of difference pattern, taking up an entire line, instead of the usual half. Its purpose must be to draw attention to its initial nature and thence to its subsequent forms. In fact, Marsile reformulates his discourse in a more "polite" manner each time; he adds the elements of admiration, "Mult me puis merveiller" and "Merveille en ai grant," and slowly transforms his description of Charles to first "canuz e vielz" (canuz for Pensom is honorable; vielz, bordering on the pejorative), and then

finally to "canuz e blancs," both of these terms possessing only positive connotations.

The same general movement towards flattery is furthered in the expected locus of difference, in developments of lines such as "Par tantes teres ad sun cors demened," where demened is replaced in the second *laisse* with the stronger verb traveillet; in the third, the verbs chosen are even more powerfully endowed: "Par tantes teres est alet cunquerant" (my emphasis). This tendency towards a more active and forceful description of Charles is continued in the following two lines, where the

Tanz cols ad pris de lances e d'espiez
Tanz riches reis cunduiz a mendistiet

of XLI becomes the more extreme

Tanz colps ad pris de bons espiez
trenchanz,
Tanz riches reis morz e vencuz en champ

of XLII. Yet the frame provided by the introductory formulae and by the closing constant of Marsile's speech ("Quant ert il mais recreanz d'osteier?") recalls the true purpose of this enunciation: although praise is profuse, the pagan's real interest in Charles is that of a desperate man seeking relief from his political and religious enemy. Marsile attempts his own brand of guile in progressively flattering Charles; by putting himself in a weaker, conciliating position before Ganelon, the pagan king is hoping to manipulate the dialogue to promote the latter's good will and allay his fears, facilitating a possible eventual collusion in betrayal.

The differences in Ganelon's replies indicates

an acknowledgment of the pagan king's efforts, although Ganelon is careful initially to negate Marsile's hopes in each of the three responses. In the first laisse, Marsile's denigration of Charles has sought to implicate Ganelon in this disrespect of the emperor; this is going too far, too fast for the Frankish baron, so his initial negation holds throughout the remainder of the first laisse. As Pierre LeGentil has pointed out,⁶ Ganelon is very careful to establish a distinction between his loyalty to Charles and his willingness to betray Roland. This explains his reactions to Marsile's more flattering portrayals of the Christian emperor in the successive laisses. In XLI, Marsile has adroitly neutralized the pejorative nuance of his words concerning Charles; Ganelon, in return, qualifies his initial denial, "Ço n'iert," with a highly significant "tant cum vivet sis niés" that allows a single opening for the frustrated and despairing Saracen to attack Charles. This is the first real step towards treason for Ganelon; he is quick, however, to attempt to cover his now obvious intent with a ritual eulogy of Roland and the twelve peers.

Ganelon's second reply is taken up almost word for word in the third laisse, yet by narrowing the locus of relevant difference to the last part of each line, and by emphasizing this essential difference through a change in assonance (to /ã/), the reader's attention is firmly fixed. Roland is finally named; indeed the assonance of all the preceding lines leads up to this moment. The denial is still initially there, but it is dwarfed by the power of the evocation of Roland's name, as is the formal eulogy which is once again offered. The initial step is firm and irrevocable; the narrator has left no doubt that Ganelon has thus committed himself to treason.

The progress of these discourses serves thus to further the effects already in part produced by their similarities. The development of a treasonous discourse reveals itself thus progressively to the listener-reader as the distance is increased between Marsile's growing identification as enemy and his ironically conciliating words. At the same time, Ganelon is seen to narrow in on the naming of his victim, the act which realises his treasonous intent, while still seeking to cover the nefarious nature of his action through the manipulation of speech. Dialogue here, in fact, is manipulated by both its participants, yet more importantly over the whole, it is the hand of the narrator that manipulates the listener-reader's perception and interpretation of this scene. Ganelon and Marsile, in the true fashion of the worst of evil-doers, speak with forked tongues: on one level their words may seem innocuous enough--Ganelon praises Charles and Roland, Marsile paints a flattering portrait of Charles--but succeeding layers reveal the true nature of their discourse and its murderous intent. And in this dialogue, while its participants are perceived to be moving closer and closer to collusion, an opposite effect is taking place within the reader: he is being led by the narrator to a position of condemning distance, over and above these scheming traitors.

Laisses similaires as a narrative technique thus not only call attention to this episode by dwelling upon it for the space of three laisses, but more importantly, they convey to the listener-reader a vital perception of the nature of this treasonous discourse. This effort to predispose the listener-reader's attitude toward Ganelon, for instance, will give much of Roland's fate its pathos; it will also serve an important purpose later, when Ganelon must be publicly judged.

Returning to the notion of verisimilitude, however, one is still forced to acknowledge the temporal ambiguity of these actions (it remains unclear whether these laisses are redescriptive or consecutive in nature). Yet the Marsile-Ganelon dialogue can still be considered as faithfully rendered. "Realism" in the Roland does not seem to be based upon historical accuracy so much as upon historical significance. The modern notion of dialogue and verisimilitude cannot be meaningfully applied to this case; instead, based on the manner of presentation of the text, especially in these laisses similaires, it is evident that the transmission of truth for this poet does not depend on strict adherence to the exact reproduction of reality. Instead, what the the poet's art does effectively provide is the key to a greater global understanding of historical events. After all, what does it matter what Ganelon's actual words were and how often he said them? What is important is the nature of his discourse: the fact that under the words of praise a movement is beginning, a movement that has its beginning in a dozen treasonous lines of dialogue, but that will end in the death of thousands.

Hilda Doerry
Princeton University

Complete text of laisses XL-XLII (Bédier edition):

XL:

Ço dist Marsilies: "Guenes, par veir
sacez,
En talant ai que mult vos voeill amer.
De Carlemagne vos voeill oïr parler.
Il est mult vielz, si ad sun tens uset;
Men escient dous cenz anz ad passet.
Par tantes teres ad sun cors demened,
Tanz colps ad pris sur sun escut bucler,
Tanz riches reis cunduit a mendisted:
Quant ert il mais recreanz d'osteier?"
Guenes respunt: "Carles n'est mie tels.
N'est hom kil veit e conuistre le set
Que ço ne diet que l'emperere est ber.
Tant nel vos sai ne preiser ne loer
Que plus n'i ad d'onur e de bontet.
Sa grant valor, kil purreit acunter?
De tel barnage l'ad Deus enluminet
Meilz voelt murir que guerpir sun barnet."

XLI:

Dist li paiens: "Mult me puis merveiller
De Carlemagne, ki est canuz e vielz!
Men escientre dous cenz anz ad e mielz.
Par tantes teres ad sun cors travaillet,
Tanz cols ad pris de lances e d'espiez,
Tanz riches reis cunduz a mendistiet:
Quant ert il mais recreanz d'osteier?
--Ço n'iert," dist Guenes, "tant cum vivet
sis niés:
N'at tel vassal suz la cape del ciel.
Mult par est proz sis cumpainz, Oliver;
Les .XII. pers, que Carles ad tant chers,
Funt les enguardes a .XX. milie chevalers.
Sours est Carles, que nuls home ne crent."
AOI.

Dist li Sarrazins: "Merveille en ai grant
De Carlemagne, ki est canuz e blancs!
Mien escientre plus ad de .II.C. anz.
Par tantes teres est alet cunquerant,
Tanz colps ad pris de bons espiez
 trenchanz,
Tanz riches reis morz e vencuz en champ:
Quant ier il mais d'osteir recreant?
--Ço n'iert," dist Guenes, "tant cum vivet
 Rollant:
N'ad tel vassal d'ici qu'en Orient.
Mult par est proz Oliver, sis cumpainz;
Li .XII. per, que Carles aimet tant,
Funt les enguardes a .XX. milie de Francs.
Soûrs est Carles, ne crent hume vivant."
 AOI.

Notes

¹ Jean Rychner, La Chanson de Geste: Essai sur l'art épique des jongleurs (Genève: Droz, 1955), 93.

² Actually, the total number of laissez similaires has yet to be defined. Various critics have suggested that there are more laissez similaires than those included in these five groups, and Rychner himself suggests a sixth (however, this set is not generally recognized); yet despite differences, virtually all critics do agree upon these five ensembles, which I mention below.

³ These passages are designated as follows in the Joseph Bédier edition of La Chanson de Roland (Oxford ms.) (Paris: L'Édition d'art H. Piazza, 1944): Laissez XL-XLII; Laissez LXXXIII-LXXXV; Laissez CXXXIII-CXXXV; Laissez CLXXI-CLXXIII and CLXXIV-CLXXVI; Laissez CCVI-CCVII and CCVIII-CCX.

(Henceforth, all citations from the Roland will be drawn from the Bédier edition.)

⁴ G. Genette, Figures III (Paris: Editions du Seuil, 1972), pp. 129-30.

⁵ Roger Pensom, Literary Technique in the Chanson de Roland (Genève: Droz S.A., 1982) (Histoire des idées et critique littéraire, vol. 203), 102-3.

⁶ Pierre LeGentil, The Chanson de Roland, trans. Frances F. Beer (Cambridge: Harvard UP, 1969), 83-84.

Works Consulted

- Duggan, Joseph J. The Song of Roland: Formulaic Style and Poetic Craft (Berkeley: University of California Press, 1973).
- Faral, Edmond. La Chanson de Roland (Paris: Mellottée, 1932).
- de Medeiros, Marie-Thérèse. "Temps de l'histoire, temps du récit dans la Chanson de Roland." Le Moyen Age, vol. 88: 5-28.
- Paquette, Jean-Marcel. "Les Lamentations de Charlemagne: Essai d'analyse différentielle d'après cinq versions de la Chanson de Roland." Actes de IX^e Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes. Modena: Mucchi Editore, 1982, 977-83.
- Vinaver, Eugène. A la recherche d'une poétique médiévale. Paris: Nizet, 1970.

The Naked Beast:
Clothing and Humanity
in Bisclavret

The figure of the werewolf has a long and impressive history which may be traced to classical antiquity and beyond. Greek and Latin mythographers recount the legend of the Arcadian King Lycaon who was turned into a wolf; in his Satiricon, Petronius gives them one of their earliest literary representations when the tale of Niceros' captain is recounted at Trimalchio's dinner; even Pliny includes werewolves in his Natural History, although he does express his disbelief in their existence.¹ Religious rituals and related phenomena, such as the Lupercalia, celebrated in mid-February, or the wolf-moon, a full-moon falling on Friday the 13th, remind us of the ambivalent fear-attraction excited by wolves. Perhaps some of the fascination with the werewolf derives from its paradoxical status. Part-man, part-beast, the dual nature of the werewolf epitomizes the dilemma of humankind which must battle the forces of good and evil within. Often the creature is depicted in an ambiguous way: an unwilling victim of some evil or sorcery who through no fault of his own turns into a beast. And, although the human side is repressed when the beast takes over, remorse and regret may follow the periods of rampage. Yet even when pity is felt for the werewolf, it is at best ephemeral. These man-beasts wreak havoc when let loose in society; they are destructive forces which subvert the social system.² The heroes are those who kill the beast and return society to its civilized order, ruled by justice and reason.

What then are we to make of Marie de France's Bisclavret, the werewolf who is the eponymous hero of the tale? Marie readily acknowledges both

learned and popular traditions that werewolves are wild beasts who devour men and run rampant in the forest:

Garualf, c(eo) est beste salvage:
Tant cum il est en cele rage,
Hummes devure, grant mal fait,
Es granz forez converse e vait.

(vv. 9-12)

Although Marie knows well the habits of the "classical" werewolf, it is not that creature which fires her imagination. Rather, she relegates it to an historic past by qualifying its existence with "jadis." Indeed, that figure will play no part in her account and she dismisses its story summarily: "Cest afere les ore ester" (v. 13). Thus, she begins her narrative with a clear refusal of the traditional werewolf, known to the Latin writers with whose works she was conversant, the "anciens" to whom she refers in the General Prologue to her lays. Marie breaks with the preceding thematic narrative tradition through the creation of Bisclavret and transforms the werewolf into a creature whose subversiveness will not be directed against society. Rather, through a series of ironic thematic twists, Bisclavret is not only changed into an ill-treated and betrayed husband, but into a sympathetic character whose "beastliness" will both serve justice and restore a certain order, albeit one which is different from that at the outset of the tale.

Unlike another werewolf, Mélion³, whose voluntary metamorphosis relies upon the stones of a magical ring, Marie makes Bisclavret an unfortunate who has no control over his nature. His unwilling transformation is cyclical and is framed by undressing--removing the outward covering of humanness, and redressing--covering savagery that

has been exposed.⁴ Bisclavret's ritual culminates in the donning of garments. Here Marie astutely retains a thread from the text of the "anciens": that the werewolf must have his own clothing if he is to regain his human form. Both Ovid and Pliny in their accounts of werewolves stress the need for the same clothing for the transformation from wolf to man.⁵ The return of Bisclavret's own clothing will uncover his wife's duplicity and reveal his hidden identity. Moreover, Marie uses undressing and dressing as metaphors for the multiple layers of her text.

Bisclavret is a fragmented, hypernarrated tale. The disclosure of Bisclavret's secret through a series of questions posed by his spouse uncovers the first layers of the narrative. Capitulating to his wife's astute psychological manipulation, Bisclavret reveals the source of his recurrent absences. Before he has an opportunity to speak, Marie intervenes, using her authority as teller of the lays:

s'aventure li cunta;
nule chose ne li cela.
(vv. 61-63)

Here "s'aventure" is not the story of the lay; rather Marie lays on the full weight of its etymology, "ce qui advient", so that it becomes the truth of Bisclavret's identity (vv. 63-66). This first telling is framed by the narrative introduction cited above and Marie's deliberately misleading evaluation: "il li aveit tut cunte" (v. 67). The qualifier "tut" refers only to the reason behind his disappearances, for that is all his wife has requested; Marie knows that there is more to come, but she lets this narrative unfold at its narrator's pace. Bisclavret, however, proves a most reluctant narrator, not at all anxious to get

down to the naked truth. He rejects all opportunities to gloss, and instead limits his reply to the letter, not the spirit of the question.⁶

An abrupt shift in narrative strategies occurs with the wife's second question, "s'il se des-puille u vet vestu" (v. 69). Marie takes the tale in hand again on both the thematic and the formal levels. The wife's question, which links the motif of clothing to Bisclavret's narrative, is informed by the same knowledge of werewolf lore that Marie displayed earlier in her prologue to the tale. By placing the wife's words in indirect discourse, Marie creates a doubling effect between her voice and that of the wife. Where the direct question fails, the indirect questions succeeds, posed once and then reiterated, as it were, by Marie. Bisclavret is trapped like the animal he becomes between two levels of narrative, and admits that he sheds his clothes, thus shedding light on the mystery. As if emboldened by this revelation, the wife's third question crosses back to direct discourse: "u unt voz dras" (v. 71); Bisclavret's equally direct reply is that he wants the hiding place to remain obscure: "ne voil k'il seit seü" (v. 78). This game of verbal hide and seek is quickly ended by Marie, who forces the narrative to turn back in on itself, and Bisclavret finds himself again caught up in its shifting levels. His wife's reproach "nel me devez nient celer" (v.81) echoes Marie who has already said that Bisclavret hid nothing. The requisite honesty imposed upon Bisclavret--he must hide nothing from his wife--and the full force of the wife's imperative depend upon Marie's knowledge and rely upon her authority that he indeed hid nothing. Once Bisclavret discloses the hiding place, his "aventure" is completely out in the open; no important details have been overlooked. But now Bisclavret's wife is privy to his story. She

possesses all the elements of his narrative which she can restructure to suit her own ends and she will perforce become the author of his fate.

The telling of Bisclavret's "aventure" proceeds in the form of a discontinuous narrative, progressing by starts and stops, shifting back and forth between levels of discourse. The different segments of the narrative begin to overlap and pile up upon each other. All the while Marie's characters relate little more than the bare facts, loosely connected fragments woven together by Marie to constitute the text. The complicity between Marie and Bisclavret's wife that served to bring the truth into the open also brings the narrative to a provisional halt. The exposition of the "aventure" is now completed. As long as Bisclavret can regain possession of the clothes he abandons at the moment of his transformation, the narrative cannot go beyond the opening and closing features of this "aventure." Bisclavret's true story, which repeats itself in some obscure manner every week, is unknown and untellable. His metamorphosis from man to beast is discreet. He undresses away from all viewers so that whatever is revealed is at the same time hidden.

The absences which so distressed his wife parallel the absence of development of the "aventure"; what happens during those three days remains the unspoken story of the beast among beasts and has no human voice. It is little wonder, then, that the "merveille" uncovered by Bisclavret's confession, the particularity of his "aventure" frightens his wife. She rushes to cover up the truth of Bisclavret's disappearances and put an end to the cycle. The wife calls upon a "chevalier de la cuntrée," a suitor she had once rejected, and, assuming the role of narrator, she recounts the "aventure." Repeated to the chevalier, the

original tale, Bisclavret's narration "aventure" which took the form of confessional autobiography, is turned into a second narrative by the wife who becomes his faithful yet unfaithful biographer. Just as her account fills in the reason for Bisclavret's mysterious absences, so will Bisclavret's conjugal absence soon be filled by the chevalier whom the wife orders to steal Bisclavret's "despuille," the covering of humanity he must leave behind. Not only does the wife hold the truth, she also controls access to it. Here, the wife takes over as narrator from Bisclavret, and the chevalier takes over as husband. As Michelle Freeman notes:

Just as the nature of the bisclavret is about the taking off and the putting on of clothes (and identities) so the narrative revolves about the removal of self-narrative, or confession, where one side of the person describes the other by verbally disrobing it, and then reassembling these layers (the verbal segments of the confession) (293).

The theft and hiding of Bisclavret's clothing generate a third narrative. It is the wife's cloaking of her betrayal in secrecy rather than the uncovering of Bisclavret's identity which leads to a new "aventure," one which breaks the natural cycle of his metamorphosis and condemns him to the silence of the forest. Bisclavret's three-day "aventure" moves into a new temporal sequence; a year passes and his lengthy absence forces the presumption of his death. A parallel but equally silent narrative co-exists with Bisclavret's untellable story: the account of his disappearance. The presumed death is the conclusion of some unknown "aventure" of the wife's fabrication; thus a false "aventure" has been

circulating at the court all the while that Bisclavret remains in the forest.

Even when he is "discovered" by the King, Bisclavret's true identity remains hidden, for the King recognizes only the "beste" and its "merveille." Marie uses the episode at the court to reinforce the earlier distinction between "aventure" and "merveille," a distinction which is of capital importance to distinguish among the narratives. From the moment that the King first sees Bisclavret in the forest until the wife is forced to speak, we are repeatedly confronted by the terms "beste" and some form of "merveille," yet not once is the "aventure" mentioned. Bisclavret's story is unintelligible to the members of the court. Yet this is the very "aventure" that Marie is telling; she has taken over as narrator from the wife to stitch together her tale: a patchwork made up of the preceding two narratives (Bisclavret's confession and his wife's "biography") as well as the silent "aventure" of the forest. Marie intervenes, reasserting her own authority as narrator: "OÛz apres cument avint!" (v. 185), so that all the fragments may become coherent and comprehensible. Before the King and his court are able to understand the "aventure," its underlying layers must be exposed by the wife who again takes up the role of narrator:

Tut li cunta de sun seigneur:
Coment ele l'aveit trahi
E sa despoille li toli,
l'aventure qu'il li cunta.
E quei devint e u ala;
Puis que ses dras li ot toluz.

(vv. 266-71, my emphasis)

The wife admits authorship for the new "aventure," the one which led up to her being questioned at

the court. Once again the confessional mode leads to the revealing of Bisclavret's hidden identity. The shift from Bisclavret as confessant to the wife reveals her hidden identity as well: the widow who mourned the loss of her husband is the creator of that loss. At the same time, this turnabout reverses the tale's opening discovery: the man was shown to be a beast; now the beast is shown to be a man. Further, the beast/man coupling repeats perfectly the sequence of the lay's prologue in which werewolf as "beste savage" is opposed to Bisclavret, the "beaus chevalers." This "mise en abyme" of the narrative reveals all the layers and retraces all that has happened to Bisclavret: the first disclosure and its cover-up; the silent "aventure" of the forest; and the second disclosure which both includes all the previous elements and presupposes the events that follow.

When Bisclavret's clothing is finally restored, it is his turn to put back on his cover-up, for his tale, having now been told, is over. His return to human form is the end of his "aventure." Once again the passage from beast to man is discreet, taking place as it does away from public view in the King's bedchamber. The shift from forest to palace as the site of Bisclavret's transformation makes clear his re-integration into society and order. Yet the paradox of Bisclavret's return to human form within the boundaries of society is apparent: even though the werewolf is gone, the truth of his existence cannot be "glossed over." What has once been uncovered, is no longer truly hidden; it has just been dressed up for appearance in public.

The wife's importance as narrator remains constant within the structure of the lay, yet there is a movement beyond the boundaries of the

lay itself. The tale she recounted at the court, her confession of the complete version of Bisclavret's "aventure," is not identical with the subject of the implied future narrative. His story will become the first narrative segment of her own story, for while Bisclavret's "aventure" ends at the court, the wife's only begins there: the "aventure" of the noseless woman. The silent tale will be told and retold by the wife and her female descendants, the "esnasées" who bear the mark of the beast.⁷ Here, it seems that the patrilineal descent of the narrative of the werewolf, that is the traditions of the "anciens," has been replaced by a matrilineal descended narrative. One might be tempted to deduce that Marie, a woman, would logically model her tales to accommodate a female-voiced narrative. And one might go so far as to suggest that the mutilation of the wife is a necessary disfiguration: only with her beauty gone can she assume the male role of narrator. But to say that Marie identifies herself with the wife is, I believe, a reading that does not account for all the narrative levels of Bisclavret. Moreover, it is too simplistic. Indeed, many pages have been written pointing out that Marie does not always take the side of her female characters, and one of the examples most often cited is Bisclavret.⁸

The key to the subversiveness of Marie's tale and to her establishing a narrative voice depends upon a movement which uses the wife to subvert the figure of the werewolf. While the lay follows the pattern of order/disorder/order, the order found at its conclusion is not an order that has been restored but rather an order that has been newly created by the punishment meted out by the werewolf against the treacherous wife. Its brutality may strike modern readers as excessive, but our sensibilities should not interfere with notions of

medieval justice--the cutting off of a nose was not an unknown punishment for treason. Although Marie's refusal of allegiance to the wife is nowhere more evident than in this scene, we cannot totally overlook the earlier blending of her voice with the wife's. It appears, rather, that in an astute shift of allegiances which parallels the structuring of the lay, Marie abandons the wife as the wife had abandoned Bisclavret.

The General Prologue informs us that the lays are intended as a present which Marie would offer to the king. Her concern is that she not be thought "surquidie," that is, presumptuous, for such a daring undertaking. Marie's posture anticipates Bisclavret, for he too humbles himself in front of the King:

Vers lui curut quere merci.
Il l'aveit pris par sun estrié,
La jambe li baise et le pié . . .
Cum ceste beste se humilie!

(vv. 146-48; 153)

Bisclavret becomes a part of the King's household and depends upon his kindness much as Marie might depend upon royal patronage. Yet Marie undermines the easy parallels of these similarities with her description of the King's joy at seeing the knight asleep in his bed and goes so far as to suggest an overly affective relation between the King and Bisclavret, one which, if pursued, would be clearly out of place now that Bisclavret has regained his human form. Here the bending of gender limitations when the King takes Bisclavret in his arms to kiss him is not so dissimilar from Marie's own bending of gender limitations when she takes up her quill to write. Moreover, just as Bisclavret breaks with the dictates of royal authority when he administers his own justice and punishes his

wife's treason, so does Marie break out of the limits of the authority of the "anciens" when she rewrites the myth of the werewolf.

Earlier I stated that it would be simplistic to read the wife as Marie despite their common trait as narrator. Indeed, she is Bisclavret, too. Freeman uses "androgynous" to characterize Marie's poetic voice, a quality which suggests an accord between Marie and her male characters. Yet, in many ways the harmony inherent in the term seems to downplay the discordant elements in Bisclavret. The violence of Marie's rejection of the wife does not negate the mingling of her voice with the wife's, a mingling which does not occur between Marie's voice and Bisclavret's. Thus, while Freeman would valorize the identification of Marie with Bisclavret to the detriment of the wife, I would elaborate the argument on two levels: Marie and Bisclavret as condemned by nature (woman/werewolf) over which neither has any control and Marie and the wife as narrators of tales which they appropriate and manipulate for their own ends--with no judgment placed upon those ends.

To represent herself, Marie must adopt a series of shifting postures which follow the shifts in the narrative and narrators. Only the wife can uncover what Bisclavret wants hidden; she must expose Bisclavret's dual identity. The theft of Bisclavret's clothing generates the récit which will eventually be told both by the wife and Marie. But were she to limit herself to the wife, Marie's tale would not create the new order necessary for her poetic voice. She must sacrifice the wife--who will bear the mark of the beast--for Bisclavret. She must allow for the return of Bisclavret's clothing to restore his humanity and complete the transformation from beast to man.

The werewolf is recognized for what he is, yet his presence within society is accepted. Marie's metamorphosis is completed as well. For, if Bisclavret's uniqueness comes from the fact that he is both man and beast, then Marie's inherent uniqueness is that she is both woman and writer.

Edith Joyce Benkov
San Diego State University

Notes

¹ Pliny's skepticism here is worthy of note: "homines in lupos verti rurusque restitui sibi falsum esse confidentur existimare debemus aut credere omnia quae fabulosa tot saeculis conperimus" (we are bound to pronounce with confidence that the story of men being turned into wolves and restored to themselves again is false--or else we must believe all the tales that the experience of so many centuries has taught us to be fabulous) (8:80) because Marie obviously contradicts his authority. Not only is the existence of the werewolf affirmed by her lay, the "sage hume" of the king's court also recognizes the marvelous as possible: "Meinte merveille avum veüe, / Ki en Bretaigne est avenue" (vv. 249-50).

² Nowhere is this view more evident than in medieval society which drew a parallel between the wolves and criminals: "wargus," the term which appears in Frankish and Norman law, means "wolf" as well as "criminal." Anglo-Saxon law held that outlaws must wear the head of a wolf. For a more complete discussion, see Smith, p. 27. Charlotte F. Otten's recent anthology, A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Culture, (Syracuse: Syracuse UP, 1986) provides a broad yet useful introduction to the topic in general. For further reading relating to werewolf lore and Marie de France, there are a variety of sources, some scholarly, some rather fanciful, e.g. Manfred Bambeck, "Das Werwolf-motiv in Bisclavret" (ZRP 89), 123-47; Sabine Baring-Gould, The Book of Were-wolves: Being an Account of a Terrible Superstition. Rpt. (New York: Causeway Books, 1973); M. Faure, "Le Bisclavret de Marie de France: Une Histoire suspecte de loup-garou" (Revue des Langues Romanes 1978; 83), 345-56; Harry A. Senn, Werewolf and Vampire in Romania,

East European Monographs (NY: Columbia UP, 1982); François Suard, "Bisclavret et les contes de loup-garou: Essai d'interprétation" [Marche Romane 1980; 30 (3-4)], 37-48; Montague Summers, The Werewolf (London: Kegan Paul, 1933).

³ The anonymous lay Méliion is thought to derive from Marie's Bisclavret, but other than the thematic links of the werewolf and an unfaithful wife, the resemblance between the two lays is limited, e.g., it is the adulterous squire who related Méliion's story, not the wife. The intrusion of this "third party" narrator would have been impossible in Marie's tale where, as we shall show, the unfolding of the lay is coextensive with the interplay of narrative voices of Marie and the wife.

⁴ Images of the wild-man running naked in the forest are not hard to find in medieval literature, and links between clothing and humanness have a history at least as long as that of the werewolf. One need only recall the story of "Legion" in Luke 8: 27-35 in which nakedness exposes savagery and demonic possession, while clothing is a sign of sanity and salvation. Even Méliion must take off his clothes before his ring works its magic. A similar, albeit seemingly contradictory, ritual of "putting on the wolf" also exists, in which the covering of oneself with the skin of a beast coincides with acts of extreme violence and savagery -- this was done, for example, by the members of the Haberfeldtrieben in the Germanic tradition or the Scandinavian berserkirs--or with an "actual" metamorphosis into a wolf, as in the case of the Volsungs. A related account of wolfskin as covering appears in Giraldus Cambrensis whose Topographia Hibernica dates from ca. 1182-83 and would thus be contemporary with Marie's Lais. Gerald tells of a priest who

comes upon two wolves, one of whom requests the last rites for his companion, who is his wife. When the priest objects that he cannot give the sacraments to a wolf, the husband demonstrates his wife's humanness: "pellam totam a capite lupae retrahens, usque ad umbilicum replicavit: et statim expressa forma vetulae cujusdam apparuit" (101). The "Christianization" of these werewolves recalls Bisclavret's leaving his clothing by a chapel. The "moderns" (Gerald and Marie) can see beyond the beastly exterior and can express a certain sympathy for the creature.

⁵ For Pliny, this is another example of the incredible: "addit quoque fabulosius eandem recipere vestem!" (8:81) whereas Marie ignores Pliny's disbelief and makes the return of Bisclavret's clothing the central element of her story.

⁶ "Gloss" and "letter" are not terms that can be lightly bandied about in any discussion of the Lais. While my use here depends principally upon a conjunction of "gloss over" and the "letter" of law, the resonances with the General Prologue are not lost. Moreover, they recall Foulet and Uitti's revision of the General Prologue in which they take "lursen" to refer to the Ancients: "a tightly organized, and coherent process--a process typical of Marie's expressive manner and logical mind--is adumbrated: a somewhat obscure meaning ---> THE MEANING MADE CLEAR ---> the preservation of the meaning" (247). The pattern they establish can easily be superimposed on Bisclavret: the hidden story of Bisclavret is exposed and then preserved by the wife as "esnasée."

⁷ Freeman reads "esnasée" as the third (Francien) version of "bisclavret", citing a trilingual naming pattern in the Lais (cf. Laustic). The implications of "esnasée" are much more radical,

for it introduces a new name, at the conclusion of the lay, for what Marie has told is ultimately the "story of origin of the noseless women."

⁸ Huchet, for example, tries to build a case for male-voiced narrative here in a way which I find inconsistent with the rest of the lay. He would equate the "esnasée" with castration while reducing the negative representations of women to a standard clerical misogyny. The argument seems somewhat confused and points to one of the paradoxical elements of the many analyses of the lay. If Marie presents a "bad" female character, there is frequent critical astonishment, yet the same astonishment is not generated when she presents a "good" male character. A "case" could be made for the wife's conduct in Bisclavret: a happily married woman wonders with justification why her husband is mysteriously absent three days a week. She finally gets him to reveal the truth (he's a werewolf)--which throws her into a not unreasonable panic. She calls upon an ex-suitor to help her rid herself and society of the beast and tells some story which saves her reputation, as well as her husband's. That Bisclavret is ultimately the hero of the lay depends little upon clerical misogyny. Rather, it is a function of the complex nature of Marie's narrative.

Works Cited

- Foulet, Alfred and K. D. Uitti. "The Prologue of the Lais of Marie de France: A Reconsideration." RP 35 (1981): 242-49.
- Freeman, Michelle A. "Dual Natures and Subverted Glosses: Marie de France's Bisclavret." Romance Notes 25 (1985): 288-301.
- Giraldus Cambresis. Opera. ed. James F. Dimock. Kraus Reprints, 1964.
- Huchet, Jean-Charles. "Nom de femme et écriture féminine au Moyen-Age: Les Lais de Marie de France." Poétique 48 (1984): 407-430.
- Marie de France. Les Lais de Marie de France. ed. Jean Rychner. Paris: Champion, 1966.
- Pliny the Elder. Natural History. ed. & trans. H. Rackham. Cambridge, MA: Harvard UP and London: William Heineman, 1940.
- Smith, Kirby Flower. "An Historical Study of the Werewolf in Literature." PMLA 9 (1984): 1-42.

The following three articles treat various aspects of a passage in La Princesse de Clèves. This passage, which appears in Book II of the novel, is reproduced below.

Mme la Dauphine était assise sur le lit et parlait bas à Mme de Clèves, qui était debout devant elle. Mme de Clèves aperçut par un des rideaux, qui n'était qu'à demi fermé, M. de Nemours, le dos contre la table, qui était au pied du lit, et elle vit que, sans tourner la tête, il prenait adroitement quelque chose sur cette table. Elle n'eut pas de peine à deviner que c'était son portrait, et elle en fut si troublée que Mme la Dauphine remarqua qu'elle ne l'écoutait pas et lui demanda tout haut ce qu'elle regardait. M. de Nemours se tourna à ces paroles; il rencontra les yeux de Mme de Clèves, qui étaient encore attachés sur lui, et il pensa qu'il n'était pas impossible qu'elle eût vu ce qu'il venait de faire.

Mme de Clèves n'était pas peu embarrassée. La raison voulait qu'elle demandât son portrait; mais, en le demandant publiquement, c'était apprendre à tout le monde les sentiments que ce prince avait pour elle, et, en le lui demandant en particulier, c'était quasi l'engager à lui parler de sa passion. Enfin elle jugea qu'il valait mieux le lui laisser, et elle fut bien aise de lui accorder une faveur qu'elle lui pouvait faire sans qu'il sût même qu'elle la lui faisait. M. de Nemours, qui remarquait son embarras, et qui en devinait quasi la cause, s'approcha d'elle et lui dit tout bas:

-- Si vous avez vu ce que j'ai osé faire, ayez

la bonté, madame, de me laisser croire que vous l'ignorez; je n'ose vous en demander davantage.

Et il se retira après ces paroles et n'attendit point sa réponse.¹

Notes

¹ Madame de Lafayette, La Princesse de Clèves (Paris: Garnier-Flammarion, 1966), 92.

La Princesse de Clèves:
Analyse de la "scène du portrait dérobé"

I. Première explication

Depuis leur première rencontre jusqu'à la mort du prince de Clèves, la princesse et le duc de Nemours se retrouvent à plusieurs reprises dans une situation qui leur révèle progressivement leur passion mutuelle. Chacune de ces situations est cependant marquée par l'absence de communication directe entre les deux personnages qui ne se découvrent et se comprennent qu'en émettant (volontairement pour Nemours, involontairement pour la princesse) des messages que l'autre est avide de déchiffrer. Au moment du récit où intervient la scène du portrait, la princesse s'est avoué son inclination pour Nemours et elle pense être l'objet de sa passion bien qu'elle n'en ait pas encore reçu de preuve évidente.

La cour nous a été présentée comme un monde où les interdits moraux déterminent le comportement des personnages; monde d'apparence où le signe devient tout puissant, dépasse la parole qui elle-même ne sert plus qu'à dissimuler, où le regard seul permet de découvrir, d'interpréter, de comprendre. Chaque signe, geste, regard se charge donc d'un signifié démesuré constituant un langage privilégié car seule la personne intéressée peut le percevoir et le décoder: ". . . et elle aurait eu peine à s'en apercevoir elle-même, si l'inclination qu'elle avait pour lui ne lui eût donné une attention particulière pour ses actions."

L'ambiguïté du signe rend pourtant difficile toute interprétation définitive. Dans cette scène, la chambre de la Dauphine, un des coeurs de la cour, offre aux personnages un théâtre où la

communication verbale est limitée aux discussions mondaines, aux commérages. L'ambiguïté semble se refléter en chaque chose, tout est en demi-teinte, inachevé: la Dauphine "parlait bas", le rideau "n'était qu'à demi fermé", "elle n'eut pas de peine à deviner", "il n'était pas impossible que", "quasi" est utilisé deux fois, "lui dit tout bas", et finalement, l'intervention orale de Nemours reste sans réponse. On perçoit donc là cette fugitivité du signe qui se dérobe à une interprétation claire.

Le choix des verbes situe l'action de la scène essentiellement au niveau du regard: "aperçut", "vit", "regardait", "remarqua", "rencontra les yeux", "eût vu" L'attitude de la princesse y est caractéristique: elle observe, et le signe qu'elle a pu percevoir déclenche une analyse (dans le deuxième paragraphe) qui lui dicte l'attitude à adopter. Lorsque finalement Nemours intervient verbalement, la princesse reste passive, interdite, apparaissant comme réceptrice des signes plutôt qu'émettrice. Sa passivité est pourtant en soi un signe amoureux: la raison lui commande de parler, devoir dont elle semble se défaire bien vite, préférant ne pas réagir, au risque de laisser Nemours interpréter son silence comme un acquiescement.

La signification du vol du portrait n'échappe ni à la princesse, ni au lecteur, de quelque siècle qu'il soit. De plus, les circonstances confèrent à cette scène une puissance symbolique remarquable. Vouloir posséder l'image de l'être aimé est un signe amoureux, cependant le portrait n'est pas ici l'objet d'un véritable échange. On remarquera à ce propos qu'il n'y a virtuellement aucun échange entre les deux amants dans tout le roman: les interventions orales de Nemours sont le plus souvent à sens unique (comme à la fin du présent

passage), la princesse subtilisera la canne et fera copier le tableau contenant le portrait du duc, Nemours volera ses pensées secrètes en l'espionnant, et même la conversation finale sera obtenue contre le gré de la princesse. En dérochant le portrait sans vouloir être vu, Nemours se contente de la jouissance de posséder l'image de la princesse, possession physique par objet interposé qui révèle un certain fétichisme. Si de plus nous considérons que le portrait appartient au mari et que le vol a lieu en sa présence et sous les yeux de sa femme, cet acte prend symboliquement les caractéristiques d'un viol. La sensualité de cet acte n'échappe pas à la princesse qui jouit de se savoir possédée, qui s'avoue être "bien aise de lui accorder une faveur", donnant ainsi son consentement.

Jusqu'à ce que son regard rencontre celui de Nemours, la princesse semble avoir toujours fait l'impossible pour ne pas émettre de signe de sa passion. Pour la première fois, elle est vue en train de voir, comme elle le sera dans le pavillon de Coulommiers, et ce regard, surpris, volé par Nemours, alors que la princesse était supposée écouter la Dauphine, va trahir l'intérêt qu'elle lui porte. Nemours a certainement deviné à son embarras qu'elle l'a vu agir et, afin de résoudre l'ambiguïté des signes à ses yeux ainsi qu'aux yeux de la princesse, il intervient oralement. Cette intervention orale après le jeu visuel n'a pas pour dessein d'engager une discussion, mais d'obliger la princesse à lui faire consciemment, ouvertement, la faveur qu'elle avait secrètement décidé de lui faire. Nemours transforme alors le silence de la princesse en complicité forcée qui donne d'elle une image de femme infidèle par la pensée presque aussi coupable que si l'adultère avait été réellement commis.

La fuite de Nemours peut sembler paradoxale, elle précipite la fin de la scène, ne laissant à la princesse aucune chance de réagir, si on assume toutefois qu'elle aurait voulu répondre. Il repousse ainsi, comme il le fera souvent, l'entrevue qu'il dit tant désirer et dans son empressement de jouir en privé de sa conquête, il se sauve "comme un voleur".

Ainsi, les deux amants semblent se contenter de signes et d'objets-signes pour exprimer leur amour. En s'entourant d'objets, en s'imprégnant de signes, de regards, de pensées secrètes, de fantasmes, ils se créent une serre où égoïstement, en voyeurs, ils cultiveront leur passion. La scène du portrait semble en ce sens déterminer le développement de l'artificialité, de la vanité d'un amour sans échange que les personnages se résignent à vivre par objets interposés.

Isabelle Ripplinger
University of Kansas

II. Deuxième explication

L'histoire de la Princesse de Clèves est en fin de compte celle d'un refus d'amour et d'une renonciation au monde social. En reléguant cette prise de décision à la conclusion du roman, Madame de Lafayette soutient pendant plus d'une centaine de pages une attente chez le lecteur à ce que la princesse accepte l'amour du duc de Nemours. Notre passage, situé en plein milieu du texte, représente une des maintes scènes du roman qui, par le manque d'une action définitive de la part de la princesse, nous fait espérer son acquiescement éventuel. Pour créer cette attente si essentielle au suspense du roman, Madame de Lafayette se sert de plusieurs techniques littéraires dont le caractère fondamental est une sorte de négation ou d'atténuation.

D'abord, le déplacement des personnages dans la salle crée un certain jeu de perspective qui cache à la Dauphine les gestes de Nemours, mais qui permet à la princesse de les entrevoir. De cette façon, l'auteur limite la capacité visuelle des personnages afin de rendre l'action un peu ambiguë ou difficile à juger. Cette limitation visuelle a d'ailleurs son équivalent auditoire; Madame la Dauphine, qui dans la scène précédente a raconté l'histoire des intrigues de la cour anglaise, parle "bas" à la princesse comme si elle continuait à chuchoter ses secrets. En outre, quand Nemours prend la parole il parle "tout bas" aussi.

Ensuite, Madame de Lafayette développe cette atmosphère de mystère et de gestes à moitié aperçus par la mise en scène. Par exemple, il y a des rideaux entre Monsieur de Nemours et la princesse qui représentent une sorte de barrière, mais de sorte que la barrière n'est pas impénétrable. D'ailleurs, cette barrière souple "n'est qu'à demi

fermée." C'est comme si Madame de Lafayette voulait tenter les deux amants de s'approcher l'un de l'autre. Elle tente le lecteur aussi, qui s'attend à une confrontation directe. Madame la Dauphine faillit provoquer cette confrontation: elle pose une question tout à fait directe à la princesse, lui demandant "tout haut ce qu'elle regarde." Pourtant, ce style direct ne sert à rien dans le monde plutôt indirecte déjà établi; la Dauphine ne reçoit pas de réponse à sa question impérieuse. Ce manque de réponse produit un effet définitif; il attire notre attention vers ce qui doit préoccuper la princesse. Un geste "négatif," celui de ne pas répondre, prend une signification positive; la princesse fait attention au duc au lieu d'écouter la Dauphine.

L'importance de la négation s'étend jusqu'à la fin de la scène, où Nemours s'adresse à la princesse, mais se retire sans attendre sa réponse. Il ôte donc à la princesse l'occasion de faire un aveu quelconque, ce qui souligne l'indirection du passage. Madame de Lafayette nous prive d'une résolution concrète, nous entraînant dans l'espérance d'une résolution ultime.

Mais on aurait tort de conclure que Madame de Lafayette cherche à nous montrer par cette indécision un manque d'intensité dans les sentiments de la princesse et de Nemours; au contraire, elle utilise cette sorte de litote pour rendre plus fort notre impression de leur passion. Elle utilise l'adverbe "quasi" à deux reprises. Le premier emploi décrit le raisonnement de la princesse, qui doit se décider soit à dénoncer Nemours soit à lui donner une épreuve de sa passion par ne rien dire. Elle choisit cette deuxième possibilité, qui lui représente une façon d'accorder à Nemours une faveur qu'elle la lui faisait. L'importance du "quasi" qui précède cette expression

se manifeste dans cette décision qui n'est pas une épreuve concrète de sa passion, mais qui est en fait un aveu indirect. Elle évite le danger à parler à Nemours, "en particulier" mais sa solution n'en est pas moins "quasi" un aveu de sa passion.

Ce terme se manifeste pour la deuxième fois au moment où Nemours se rend compte de l'embarras de Madame de Clèves; il peut "quasi" en deviner la cause; c'est-à-dire qu'il a suffisamment cause de croire qu'il ne lui est pas indifférent. L'espoir, qu'elle lui donne à ne pas le dénoncer, quand on l'ajoute à l'espoir qu'il lui a donné en osant voler son portrait, soutient l'intérêt de chacun, et encourage le lecteur dans l'attente d'un véritable aveu de passion sans "quasi" et sans atténuation.

Cet art chez Madame de Lafayette de prolonger le suspense en ne disant rien de définitivement positif pénètre le passage jusqu'au niveau de la grammaire. L'exemple le plus remarquable est l'emploi sextuple d'une construction négative. Les rideaux, par exemple, ne sont pas ouverts, sinon ils ne sont qu'à demi-fermés. D'une façon pareille, le narrateur ne dit pas que la princesse avait vu le vol du portrait, sinon "qu'il n'était pas impossible qu'elle l'eût vu." Certes, l'emploi des négatifs, caractérise le langage précieux et donc n'indique peut-être pas de manipulation tout à fait intentionnelle de la part de la narratrice. Cependant, les négatifs, et les verbes au subjonctif qui doivent les suivre, fixent ces constatations négatives dans le royaume d'incertitude et d'atténuation, ce qui maintient pour le lecteur le suspense de l'histoire. Ainsi, il est plus efficace du point de vue du lecteur de dire que la princesse "ne haïssait pas" le duc que de dire qu'elle l'aimait, parce que le lecteur continue à

souhaiter l'aveu affirmatif qui, à son tour, persiste à s'attarder.

La concentration d'expressions négatives réitère au niveau grammatical la qualité mi-cachée ou mi-avouée des passions éprouvées par la princesse et par Nemours, qualité établie d'une manière plus concrète par la mise en scène du passage et par l'action qui s'y déroule. La princesse, par ses gestes et par ses paroles, ne dit ni "oui" ni "non". Elle remet toute sorte de confrontation directe, et donc laisse la question ouverte. C'est cette ouverture, ou bien ce manque de fermeture, qui, maintenue pendant la plus grande partie du roman, soutient le suspense et donne au roman sa qualité captivante.

Jessica Carpenter
University of Kansas

III. Troisième explication

Ce passage, situé approximativement à mi-chemin entre la mort de Madame de Chartres et la scène de l'aveu, permet de voir où en est la princesse de Clèves dans son évolution psychologique et dans ses rapports avec Nemours.¹ En fait, la scène du portrait montre que Madame de Clèves est également à mi-chemin entre cacher (donc assumer) et révéler (donc refuser) son penchant. La première partie de ce passage est composée d'une action principale résumée--la dérobade du portrait de Madame de Clèves par Nemours--et la deuxième partie, d'une analyse effectuée par la princesse à la suite de la rencontre inattendue de son regard avec celui de Nemours. L'analyse révèle qu'elle tergiverse encore, et qu'elle est même plus proche, à ce moment-là, de céder à la passion car elle laisse Nemours emporter son portrait. D'autre part, Madame de Lafayette mêle subtilement aux métaphores symboliques celles de l'écriture, tant dans ce passage que dans le reste du roman. Que signifie donc l'incident du portrait à ces divers niveaux métaphoriques?

On remarque que dans la première phrase, la narratrice établit le décor, pose les personnages et enclenche les actions nécessaires au déroulement de la scène. Le temps employé pour ce moment-là est l'imparfait, qui reflète une action en cours. Puis, à partir de la deuxième phrase, l'emploi du passé simple domine pour raconter l'acte de la dérobade.

Dans un premier temps, Madame de Clèves voit Nemours sans qu'il la voie; le rideau la cache de lui, mais parce qu'il n'est pas complètement fermé, elle peut le voir. Elle est debout pour marquer sa position de supériorité par rapport à Madame la Dauphine qui, au courant de rien, est

assise, et n'est là que pour attirer accidentellement l'attention de Nemours sur Madame de Clèves. Certes, le fait que la dauphine s'assoit sur le lit de la princesse marque, socialement, sa supériorité; cependant, pour Madame de Lafayette, les distinctions sociales n'existent qu'en toile de fond; l'important réside dans les choix moraux de l'individu.²

Dans un deuxième temps, le regard de Nemours rencontre accidentellement celui de la princesse, et à partir de ce moment, Nemours prend peu à peu le dessus sur elle et s'en va victorieux puisqu'il obtient de garder le portrait. Dès lors, tous deux partagent le secret de leur amour.

Le passage de l'analyse permet de voir que la connaissance commune de ce secret est ressentie différemment par les deux protagonistes: du point de vue de Nemours, la dérobade est un succès sur plusieurs plans puisqu'il finit par garder le portrait et qu'il réussit à dérober son acte aux yeux de tous ceux à qui il importe de la cacher, notamment à M. de Clèves. La dérobade elle-même est donc double. Mais surtout, Nemours acquiert du même coup la certitude que Mme de Clèves l'aime, ce qu'il a cherché à savoir depuis quelque temps. D'autre part, en emportant le portrait, il emporte à la fois le secret de leur passion commune et une satisfaction narcissique dans la mesure où le portrait, en lui donnant l'image de celle qu'il aime et qui l'aime en retour, lui renvoie une image de lui-même. Pour Nemours, la possession du portrait, qui figure un substitut pour la possession sexuelle, lui permet d'intensifier sa rêverie amoureuse. Et c'est précisément parce que la princesse lui laisse garder ce symbole que Nemours va continuer à la poursuivre. Car il ne peut continuer à l'aimer que s'il peut continuer à rêver à elle. Et en lui laissant le

portrait, la princesse lui en donne les moyens. Pourtant, c'est bien Nemours lui-même qui l'encourage dans la direction du secret partagé, comme l'indique la rhétorique efficace de ses paroles à la fin du passage: ". . . ayez la bonté, madame, de me laisser croire que vous l'ignorez; . . ." (92)

Quant à elle, que de débats intérieurs, que d'hésitations avant de prendre cette décision! La princesse n'est pas peu troublée, par la dérobade d'abord, puis par le fait que Nemours la voit, puisqu'il peut lire ce qui se passe en elle en rencontrant son regard. Assister à la dérobade la force à faire un choix entre complicité et dénonciation, qui n'est pas sans approfondir son trouble affectif. Celui-ci provient du fait qu'elle est fascinée par l'acte au sens où elle en est le centre, sans distanciation possible. Ressentant pleinement l'intensité du magnétisme qui existe entre elle et Nemours, elle tente cependant de faire la part des choses. Cette phrase cruciale: ". . . en le demandant publiquement, c'était apprendre à tout le monde les sentiments que ce prince avait pour elle, et, en le lui demandant en particulier, c'était quasi l'engager à lui parler de sa passion", montre que la princesse ne parvient, à ce moment-là, ni à refuser, ni à assumer son penchant. Quand elle se décide finalement pour la complicité, le regard de Nemours rencontre le sien et vient décupler son trouble. Avant qu'il ne la voie, la décision de laisser le portrait à Nemours ne posait pas à la princesse de grand problème, car elle gardait son intégrité en ne lui dévoilant pas sa passion. Mais dès que le regard de Nemours se jette sur celle à qui il vient de faire violence tout en lui faisant plaisir, elle perd son intégrité en perdant son secret.³ C'est-à-dire qu'en partageant la connaissance de son penchant avec Nemours, elle se de-

mande si elle va devoir entrer dans la dialectique du plaisir et de la violence qui caractérise et régit les rapports amoureux dans un monde contrôlé par les hommes.⁴ Le jeune duc n'est-il qu'un galant ou est-il capable de ressentir la passion aussi exceptionnellement et intensément qu'elle-même? Dans l'impossibilité de répondre, la princesse hésite à céder à son inclination: elle sent intuitivement dès ce moment-là que partager son secret avec Nemours c'est peut-être risquer de lui donner de l'ascendant sur elle.

A cet effet, le rideau est d'une importance capitale aux niveaux symbolique et métaphorique, car, n'étant qu'à demi fermé, il représente simultanément le voilement et le dévoilement. En effet, la figure du voile symbolise le jeu de la dissimulation et du dévoilement du secret de leur amour. Le côté fermé du rideau renvoie au secret que la princesse essaie de conserver pour elle seule; ou encore, c'est le territoire du non-dit, de l'imaginaire ici féminin, de l'hymen, donc de la virginité, du blanc de la page; tandis que la figure du voile levé ou du rideau ouvert représente le dit, l'action ici masculine, la pénétration symbolique du phallus, donc l'empreinte de la plume de l'écrivain sur la page blanche. Toutefois, l'ouverture du rideau, espace symbolique de la connaissance par le regard et métaphore du lieu de l'interprétation, révèle à Madame de Clèves l'ambivalence de l'acte de Nemours: une transgression, mais désirée. Ainsi, la dérobade reste à mi-chemin entre le don et le vol, puisque la princesse désire l'amour avec le duc. Par conséquent, la scène dans son ensemble symbolise l'ambiguïté du sens, reflète l'impossibilité d'une situation objectivement claire, et devient métaphoriquement le lieu de l'indécidable, de l'entre-deux.

En somme, la scène de la dérobade du portrait montre, comme d'autres passages où le regard est crucial, que le moment de la connaissance de l'autre et de soi passe par l'expérience sensible du regard et de la parole. Aux prises avec la violence de la passion qui l'emporte et la peur de souffrir qui la freine, l'héroïne commence ici à s'acheminer vers son irréductible ambivalence, reflet d'un conflit entre l'imaginaire et le symbolique, qu'elle ne résoudra pas. La scène montre la différence entre la lancée unilatérale de Nemours et l'hésitation aux prises avec la passion chez la princesse. Dans cette scène rapide et relatée avec concision, le parallèle entre le niveau thématique et le niveau structurel du roman est remarquablement soutenu.

Brigitte Roussel
University of Kansas

¹ La mort de Mme de Chartres a lieu p. 68, la scène de l'aveu p. 122 (édition Garnier-Flammarion de 1966). On remarque que la princesse passe de la dissimulation de sa passion à sa mère, alors la personne la plus proche d'elle, à l'aveu de cette inclination à son mari, devenu la personne la plus proche d'elle. Dans la scène de la dérobade, la princesse n'a pas encore fait de M. de Clèves son confident; il en est d'ailleurs complètement absent, ce qui montre le cheminement que la princesse a encore à faire.

² C'est ce que l'article de Marie-Odile Sweetser: "La Princesse de Clèves et son unité", PMLA, vol. 87 (1972), montre: "La clé et la clé de voûte du roman se trouvent dans la tension dynamique, vivante, entre deux manières de vivre dont l'héroïne n'a d'abord qu'une connaissance intellectuelle, indirecte, mais qui deviendra expérience personnelle et servira de base à son choix." (483)

³ On doit admettre que la violence de Nemours est effacée dans ce passage, car, s'apercevant de l'embarras et du trouble de la princesse, il tente de les diminuer par les paroles: "Je n'ose vous en demander davantage", ce qui suggère une certaine délicatesse envers la femme qu'il aime. Mais resterait-il délicat si leur relation dépassait le stade platonique? Cette question soulève entre autres celle des rapports entre les codes courtois en vigueur et les relations amoureuses consommées.

⁴ Mme de Chartres, on se souvient, avait enseigné à sa fille à se méfier de ceux-ci: ". . . elle lui contait le peu de sincérité des hommes, leurs tromperies et leur infidélité, les malheurs domestiques où plongent les engagements . . ." (41).

L'Oiseau dans Paroles
de Jacques Prévert:
Symbolisme et structure

De tous les animaux qui n'ont cessé d'habiter l'homme comme une arche vivante, l'oiseau, à très longs cris, par son incitation au vol, fut seul à doter l'homme d'une audace nouvelle.

Ignorants de leur ombre, et ne sachant de mort que ce qui s'en consume d'immortel au bruit lointain des grandes eaux, ils passent, nous laissant et nous ne sommes plus les mêmes. Ils sont l'espace traversé d'une seule pensée.

-- Saint-John Perse, Oiseaux

Dans Paroles, de Jacques Prévert, l'oiseau joue un rôle à la fois symbolique et structural. Il représente surtout la liberté, l'amour, et l'inspiration artistique, mais aussi, dans un sens plus général, une certaine vision du monde--la vision poétique de Prévert. Le rôle structural de l'oiseau est lié à ce dernier aspect du rôle symbolique, car la vision représentée par l'oiseau est un élément déterminant dans la structure de plusieurs poèmes du recueil, et l'oiseau devient ainsi un élément important dans la définition de la structure interne de ces poèmes, et, à un autre niveau, du recueil même. Ces fonctions symbolique et structurale ne s'excluent pas, bien sûr, mais une telle division peut faciliter l'analyse du recueil, et nous diviserons donc en deux groupes les neuf poèmes dans Paroles où un oiseau joue un rôle important. Dans six de ces poèmes--"Page d'écriture",¹ "Les oiseaux du souci" (150), "Chanson de l'oiseleur" (153), "Pour faire le portrait

d'un oiseau" (154), "Quartier libre" (173) et "Au hasard des oiseaux" (176)--le rôle de l'oiseau est surtout symbolique. Dans les trois autres poèmes-- "Salut à l'oiseau" (223), "Événements" (48) et "La Crosse en l'air" (108)--le mode "structural" domine.

Il y a aussi dans le recueil de nombreux endroits où un oiseau apparaît dans une mention isolée, mais ces neuf poèmes, vus ensemble, donnent une idée assez complète du rôle de l'oiseau chez Prévert, du moins au moment de Paroles, et nous donnent plusieurs clés importantes pour l'interprétation de sa poésie.

Le style de "Page d'écriture" est celui pour lequel Prévert est connu--mots faciles à comprendre mais pleins de connotations évidentes à presque tout lecteur. Le poème est la narration d'un événement assez simple: un maître d'école fait répéter l'addition dans une salle de classe. Un oiseau entre par la fenêtre et commence à chanter, et les enfants sont distraits par la chanson. L'oiseau, un oiseau-lyre, constitue ainsi une opposition au "maître" et à l'ordre qu'il représente. Quand les enfants arrêtent d'écouter le professeur et commencent à écouter la musique de l'oiseau-lyre

. . . les murs de la classe
s'écroulent tranquillement
Et les vitres redeviennent sable
l'encre redevient eau
les pupitres redeviennent arbres
la craie redevient falaise
le porte-plume redevient oiseau. (146)

L'oiseau, symbole de la liberté, montre une solidarité avec les enfants, qui devraient aussi être libres, et, comme par magie,² leur prison dispa-

raft. Cette magie est associée à l'oiseau, mais non pas attribuée directement à lui--elle est plutôt le résultat d'une négation de l'ordre existant. On trouvera cette même solidarité de l'oiseau avec l'opprimé (les enfants sont opprimés par le maître) dans "Quartier libre," et, comme le dit van Zoest à propos de ce poème-ci, "L'oiseau, être léger, gai, destiné à être libre, est ici un oiseau merveilleux . . . et il baigne toute la narration dans une atmosphère de merveilleux et de surprise." Cette atmosphère est l'essentiel dans "Page d'écriture", un poème plein de joie et d'optimisme.

"Quartier libre" porte un message pareil à celui de "Page d'écriture"--la rébellion contre une autorité opprimante. Ici il s'agit d'une rébellion contre le service militaire, et l'oiseau joue un rôle bien plus actif que celui dans "Page d'écriture"--il n'est plus la clé plus ou moins passive à une série d'événements qui se produisent autour de lui, sinon un des trois personnages actifs:

J'ai mis mon képi dans la cage
et je suis sorti avec l'oiseau sur la
tête
Alors
on ne salue plus
a demandé le commandant
Non
on ne salue plus
a répondu l'oiseau
Ah bon
excusez-moi je croyais qu'on saluait
a dit le commandant
Vous êtes tout excusé tout le monde peut
se tromper
a dit l'oiseau. (173)

L'acte symbolique du narrateur d'enfermer le képi, le symbole de sa servitude, dans la cage, et de laisser échapper l'oiseau, le symbole de la liberté, se distingue de la dissolution des symboles d'oppression dans "Page d'écriture," puisque c'est un acte de rébellion apparemment prémédité, certainement conscient, de la part d'un personnage, qui se sent opprimé par le service militaire (van Zoest 355). L'oiseau prend ensuite la part du soldat, dans une expression de solidarité, car il reste sur la tête du soldat, et il répond pour lui au commandant.

L'histoire est donc assez simple. C'est un poème très optimiste, qui prévoit la liberté non seulement pour ceux qui résistent à l'oppression, mais aussi pour ceux qui sont les oppresseurs. L'oiseau, la liberté, paraît finir par excuser l'opresseur comme s'il s'agissait d'un malentendu ou d'une erreur dans le vers 12. Ces mots pourraient, quand même, montrer une légère ironie, car selon van Zoest:

Si l'on admet que selon une ancienne habitude de diction, chaque vers dispose d'un temps d'énonciation égal, on conclut que les paroles finales de l'oiseau obtiennent la rapidité d'une pirouette . . . (van Zoest 367).

Les mots finaux de l'oiseau paraissent donc innocents, naïfs même, mais ainsi ils prennent un ton moqueur--et le pardon devient presque ironique (van Zoest 367). Un autre résultat de cette ironie est que l'oiseau devient symbole non seulement de la liberté, la solidarité et la résistance devant un oppresseur, mais aussi de l'intelligence et la joie de vivre.

L'oiseau est utilisé dans une métaphore expli-

cite seulement une fois dans ces neuf poèmes, dans "Chanson de l'oiseleur" ("L'oiseau . . . c'est ton coeur jolie enfant . . ."). Le poème se divise en deux parties: la description de l'oiseau (vv. 1-12), et l'explication de la métaphore (vv. 13-15). Au milieu de la première partie, le vers 7 ("L'oiseau seul et affolé") est un point pivot dans le poème, car il sépare les six premiers vers, qui montrent la situation (un oiseau tendre mais qui a peur et qui "voudrait s'enfuir") des cinq vers suivants, qui définissent une vie idéale, la solution (vivre, chanter).

Sur les quinze vers de ce poème, huit commencent par les mots "L'oiseau qui . . ." et encore quatre commencent par "L'oiseau." La répétition de l'article défini, suivi souvent d'une proposition relative, implique une certaine spécificité, renforce l'idée que c'est un oiseau particulier dont le poète parle. D'ailleurs, quand le lecteur arrivera à ce point dans le recueil, il aura déjà lu deux autres poèmes sur l'oiseau ("Page d'écriture", et "Les Oiseaux du souci") et il aura déjà commencé à connaître les oiseaux de Prévert. De l'autre côté, cependant, "l'article exprime l'emploi généralisé du substantif: . . . l'oiseau . . . l'emploi de l'article rend ainsi universel le spécifique, élargissant la portée de la métaphore et la rendant plus puissante. La leçon du poème est claire--n'ayez pas peur d'aimer--et elle s'adresse finalement à tout lecteur.

Dans "Pour faire le portrait d'un oiseau", l'oiseau représente non pas l'esprit, le coeur, comme dans "Chanson de l'oiseleur", mais plutôt l'inspiration artistique. "Pour faire le portrait d'un oiseau" est l'équivalent, chez Prévert, d'un "art poétique"; selon Eliot G. Fay, "it is . . . an artistic credo to be followed not only by the writer, but by the painter, the sculptor, and the

musician as well" (543). Sous forme d'une série d'instructions, Prévert explique ici qu'il faut que l'artiste se prépare et ensuite qu'il attende l'arrivée de cette inspiration qui transforme un travail en chef d'oeuvre. La forme de ce poème très connu est celle d'une feuille d'instructions-- mais c'est une recette assez étrange, car les verbes actifs, et il y en a assez peu, ont tous pour sujet l'oiseau: "arrive" (vv. 16, 25, 26), "peut . . . mettre" (v. 17), "entre" (v. 28), "est entré" (v. 29), "se décide" (v. 40), "chante" (vv. 41, 44). L'infinitif "se décider" apparaît dans le vers 18 et le verbe réapparaît dans le vers 40 à la forme active--"attendre que l'oiseau se décide à chanter." Ce sont donc ces décisions de la part de l'oiseau (arriver, entrer, se décider, chanter) qui détermineront le sort du portrait, et en fin de compte, c'est l'oiseau qui doit prendre l'initiative. Le lecteur, celui à qui le poème est dirigé, le récipient des instructions, n'apparaît que dans le vers 45:

mais s'il chante c'est bon signe
signe que vous pouvez signer
Alors vous arrachez tout doucement
une des plumes de l'oiseau
et vous écrivez votre nom dans un coin
du tableau. (154)

Cet aspect passif de l'art est sûrement ce que veut communiquer Prévert. Pour lui, on travaille, on se prépare, mais le problème, et l'essentiel, est de s'ouvrir à l'inspiration, d'être ouvert et prêt à l'accueillir et à en profiter.

Dans "Les Oiseaux du souci," les oiseaux, des hirondelles, ont un rôle plutôt passif--ils écoutent, simplement, ce que leur dit le narrateur, qui se sent perdu lui-même par la perte de celle qu'il aimait. Le fait que les oiseaux qu'a

choisis le poète soient des hirondelles suggère une ironie importante, car l'hirondelle porte plusieurs connotations, dont une des plus importantes est celle du renouveau--exemplifiée dans l'expression "une hirondelle ne fait pas le printemps", déjà utilisé par Prévert dans "Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France" (14). Le narrateur des "Oiseaux du souci" rejette donc le symbole du printemps, du renouveau, et non seulement il le rejette, mais il est prêt, voyant qu'il ne peut pas s'en débarrasser (le printemps est inévitable), à laisser sa chambre aux hirondelles et à partir sous la pluie. Ainsi apparaît l'ironie de la dernière phrase ("Faites comme chez vous"), car ils sont déjà chez eux. C'est le poète qui ne peut plus être chez lui.

. . . Allez ouste dehors hirondelles
Quittez vous nids . . . Hein? Quoi? Ce
n'est pas la saison des voyages? . . .
Je m'en moque sortez de cette chambre
hirondelles du matin
Hirondelles du soir partez . . . Où?
Hein? Alors restez
c'est moi qui m'en irai . . .
Plumes de suie suie de plumes je m'en
irai nulle part et puis un peu partout
Restez ici oiseaux du désespoir
Restez ici . . . Faites comme chez vous.
(150)

L'action d'abandonner et le fait de se sentir abandonné prennent une signification très forte quand on considère que l'hirondelle est selon la tradition un constructeur soigneux de ses nids et un parent attentif.⁴ Etant donné ces connotations, le choix de l'épithète "oiseaux du désespoir" et le fait que ceux-ci remplacent les "oiseaux du souci" du titre deviennent centraux; la vérité est plus profonde et plus sérieuse que le

"souci" du titre--il s'agit ici du vrai désespoir. Pour l'homme qui pense avoir tout perdu, n'avoir plus rien à renouveler, le symbole du printemps et du renouveau devient le symbole du désespoir, et le désespoir, comme le printemps, est inévitable, toujours chez lui.

Dans "Au hasard des oiseaux", aussi, les oiseaux sont des personnages, et ils sont mis en contraste avec une société qui dégoûte le narrateur. La première section du poème (vv. 1-10) décrit la relation des oiseaux avec le poète--"on s'est compris". La section centrale (vv. 11-23), qui est écrite en prose, décrit les activités humaines. C'est ici qu'on trouve exposé la désillusion de Prévert à propos des êtres humains. Il attaque avec le plus d'amertume "those humans who, unlike his feathered friends, impress him as being selfish, hypocritical, or subservient" (Fay 454).

Cette critique s'établit surtout au moyen des tensions et des oppositions exprimées dans la forme et les mots du poème. Le contraste entre "l'exemple des oiseaux" et l'exemple des humains est accentué par l'opposition entre les styles (poésie/prose) et par la forme visuelle--les vers sont très courts dans le "cadre" (vv. 1-10, 23-32) et se contrastent avec le paragraphe central en prose. Dans les exemples des oiseaux énumérés dans les derniers vers on trouve les symboles de plusieurs aspects essentiels de la vie humaine chez Prévert: l'art (plumes, aile, vol, beauté, lumière), l'amour (le coeur, le nid), la famille (le nid, en contraste avec le triangle monsieur / madame / servante). Ces mots évoquent un réseau complexe de valeurs positives implicites qui s'opposent aux connotations négatives évoquées par les exemples des humains mentionnés dans la section intérieure du poème ("si riche et si vieux si honorable et si affreux et si avare et si chari-

table et si pieux").

Dans les six poèmes que nous avons examinés jusqu'ici, l'oiseau joue un rôle surtout symbolique--il représente le bien, et, paradoxalement, les valeurs humaines face à une société opprimante qui dévalorise la liberté, l'amour, l'art et la joie. Dans les trois autres poèmes du recueil où les oiseaux ont une fonction majeure ("La Crosse en l'air", "Salut à l'oiseau", "Événements") ce rôle symbolique n'est pas abandonné, mais Prévert souligne un aspect légèrement différent, puisque dans ces poèmes l'oiseau ne représente pas surtout une valeur, un sentiment, une émotion; si ce n'est pas une vision du monde, c'est au moins un point de vue. Cette représentation se base sur la fonction centrale de l'oiseau comme point de focalisation--en termes du cinéma, on pourrait dire que le poète fixe l'objectif sur l'oiseau; c'est ainsi en suivant l'oiseau que le regard est attiré vers les petites scènes et images que le poète veut montrer.

Dans "La Crosse en l'air" il s'agit d'un veilleur de nuit qui va à Rome pour une audience avec le pape. Quand l'audience commence, et le pape se met à parler, le veilleur éclate de rire:

le vrai fou rire vraiment comme le vrai
fou rire du printemps
vous savez quand le printemps arrive à
toute vitesse . . .
le printemps
il a sur l'oreille la grande fleur qu'on
appelle soleil
une fille toute neuve toute joyeuse
toute nue
dans les bras . . .
elle tient dans sa main un oiseau nou-
veau
c'est l'oiseau de la jeunesse

l'oiseau qui rit aux éclats . . .
(131, 132)

L'oiseau est ainsi présenté comme symbole du rire, de la jeunesse, et de la mobilité--le messager du printemps. Associé à l'enfance, il est mis en contraste direct avec le pape, "un vieux". Un peu plus tard un oiseau arrive dans la salle d'audience, entrant par la fenêtre. Riant aux éclats, l'oiseau blesse le pape, qui " reçoit un éclat de rire dans l'oeil". L'oiseau, qui s'envole par la fenêtre, réapparaît plus tard dans le poème quand le veilleur, sortant de son audience avec le pape, est arrêté par un chat qui l'emmène voir un oiseau blessé--le lecteur découvre que c'est le même oiseau, et le chat explique que:

il doit venir de très loin cet oiseau
ses ailes étaient couvertes de poussière
il volait
il saignait
et puis il est tombé très vite comme ça
d'un seul coup
comme une pierre
j'ai sauté dessus pour le manger
mais il s'est mis à chanter
et sa chanson était si belle
que je me suis privé de dîner (136)

Le symbolisme ici est évident--l'oiseau est blessé en se trouvant dans une Italie fasciste et en la présence d'un pape qui appartient à une institution oppressive. L'oiseau représente donc, par opposition, la liberté et la vie, et son chant, comme l'éclat de rire, est une arme pour protéger l'innocence et la joie--une arme assez puissante pour protéger l'oiseau blessé contre le chat, son ennemi traditionnel.

Dans son délire, l'oiseau commence à raconter ce

qu'il a vu dans ses voyages--et c'est surtout la Guerre d'Espagne:

et sur le bord de la mer
la Catalogne qui bougeait et partout des
vivants . . . des garçons et des fil-
les qui se préparaient à mourir et qui
riaient . . .

j'ai vu
la première neige sur Madrid . . .
et j'ai revu celle qui était si belle
la jolie fille du printemps
elle était debout au milieu de l'hiver
elle tenait à la main une cartouche de
dynamite
ses espadrilles prenaient l'eau
le soleil qu'elle portait sur l'oreille
était d'un rouge éclatant
c'était la fleur de la guerre civile . . .

(137)

En reprenant ici l'image de la fille du printemps, transformée en image de la guerre civile, dans la bouche d'un personnage (l'oiseau) qui affirme l'avoir vue, Prévert fait une protestation puissante contre la Guerre Civile, qui était dans sa première année quand le poème a paru en 1936. C'est l'oiseau qui forme le lien littéral entre l'Espagne, le pape, et l'ouvrier français, et c'est en établissant ce lien que la protestation prend force--puisque l'oiseau passe par l'Espagne et l'Italie, les événements dans ces pays doivent être plus proches et plus urgents pour la France et les Français que l'on ne pense.

Comme dans "La Crosse en l'air", l'oiseau dans "Salut à l'oiseau" représente une vision du monde. Cette fois, d'une façon beaucoup plus accentuée, il sert de lien entre beaucoup de petites scènes isolées, des tableaux vivants qui suggèrent des

commentaires sur les moeurs, la morale, les valeurs et, finalement, le peuple de Paris. La première et la troisième sections du poème (vv. 1-20, 114-122) constituent une sorte de cadre pour ces scènes, expliquant tout au début que le poème est un testament dédié à l'oiseau, et aussi un aveu. Le narrateur commence par expliquer ce qu'il va faire:

Je te salue . . .
oiseau de feu oiseau des rues
oiseau des portefaix des enfants et des
fous . . .
et je m'allume
en ton honneur
et je me consume . . .
. . . en feu d'artifice . . .
(vv. 1-14)

Ce mouvement est repris à la fin du poème, où Prévert laisse à l'oiseau

le mégot de ma vie
afin que tu renaisses
quand je serai mort
des cendres de celui qui était ton ami.
(vv. 114-117)

La section intérieure du poème (vv. 21-113), qui consiste principalement en ces scènes isolées, comme des clichés, constitue une description de l'oiseau comme Patron de tout ce que Prévert aime. Cette partie centrale peut être divisée, en gros, en six sections, qui se reprennent et se mélangent, mais qui définissent les principaux intérêts de Prévert: l'humour et le bonheur (vv. 20-30); l'amour (vv. 30-51), qui comporte un refus de l'Eglise; la ville et ce qu'on y voit (vv. 52-66); les humbles, les ouvriers (vv. 65-85); ceux qu'on appelle les "bons à rien" (vv. 85-102); les insou-

mis et les misérables (vv. 103-113). Ces sections se relient et se reprennent, faisant par plusieurs techniques (jeux de mots, rime, associations, comparaison et contraste) un tout étroitement unifié et soigneusement structuré, mais dont la structure n'est pas évidente à la première lecture. En fin de compte, l'oiseau est le lien le plus évident entre tous ces mots et ces scènes et de plus le point de focalisation qui permet à Prévert de laisser errer son regard partout à Paris.

Avec les derniers vers de ce mouvement intérieur, ("oiseau de la misère / oiseau de la lumière coupée"), Prévert définit l'autre rôle essentiel de l'oiseau--celui du "Phénix fort"; il peut éclaircir une vie rendue triste et sombre par une société opprimante. En se dédiant à l'oiseau, le poète fait de lui-même un "feu d'artifice", un acte de protestation (c'est, après tout, "sur le perron de la mairie / de la place Saint-Sulpice" vv. 15-16 qu'il le fera), mais aussi de joie et d'amour, et il affirme sa solidarité avec ces gens que l'oiseau lui a montrés. L'oiseau qui démontre ces scènes, qui promet l'illumination de ces vies, et qui en même temps par son vol relie ces images, ces vies, joue ici, comme dans "La Crosse en l'air", un rôle double, à la fois symbolique et structural.

L'unité du poème "Evénements", comme celle de "Salut à l'oiseau" et, bien que d'une façon moins remarquée, de "La Crosse en l'air", est créée par la fonction de l'oiseau comme lien. La caméra suit le vol d'une hirondelle, passant et repassant, comme si elle cousait ensemble ces scènes qui sont en elles-mêmes presque entièrement distinctes. On a vu un procédé plus ou moins pareil dans la section "intérieure" de "Salut à l'oiseau"--une série de tableaux évoqués par quelques

mots, reliés par l'image de l'oiseau. L'oiseau, après tout, est libre de voler partout, et, d'en haut, peut montrer ("désigner de l'aile") au poète et au lecteur ce qu'il voit. En un certain sens, c'est encore ce processus que nous avons retrouvé dans la dernière partie de "La Crosse en l'air", où l'oiseau devient narrateur. Il chante de ce qu'il a vu, et il a pu tout voir puisqu'un oiseau peut aller partout; il n'est pas limité, ni enfermé par les barrières de la nationalité, de la société, des idéologies.

La vision de l'oiseau, dans "Evénements" comme dans "La Crosse en l'air" est sombre, même triste, car les narrateurs cherchent à être réalistes, et la vision est supposée être claire: ce sont des poèmes de protestation. Cette vision que représente l'oiseau comprend les problèmes de la société humaine, et dans "Evénements" l'hirondelle propose, ou annonce, la solution:

S'ils restent bien unis ensemble .
ils mangeront
dit l'hirondelle
mais s'ils se séparent ils crèveront
Restez ensemble hommes pauvres
restez unis
crient les petits de l'hirondelle . . .
(57)

Bergens résume ainsi les idées de Prévert:

espérer est une nécessité vitale pour l'homme. Mais il y a deux façons d'espérer. L'une, passive, consiste à attendre avec patience et confiance que les choses s'arrangent ou d'elles-mêmes ou grâce à un apport extérieur vague et rassurant. L'autre, active, exige une participation de chaque individu con-

scient des difficultés à surmonter et peut-être même des prix à payer.

En se ralliant à la seconde alternative, les hommes ont une chance de voir leur entreprise réussir; s'ils souhaitent que leur espoir se transforme en une réalité durable, à eux de faire le nécessaire et, pour une fois, Prévert prend position et transmet un message qui n'est au fond qu'un conseil de bon sens: "restez unis".⁵

Ce message est transmis implicitement par la forme de ces poèmes, où l'oiseau est un élément fondamental de leur structure intérieure; ils sont composés de petites scènes isolées, comme les personnages qui les peuplent, mais qui peuvent être unifiées par la vision de l'oiseau, une vision qui les embrasse tous. Les hommes peuvent vivre ensemble, donc, s'ils adoptent une vision qui puisse voler plus haut, qui puisse comprendre et l'individu et le global--le monde réel où nous vivons tous.

Une autre structure ressort de la position dans le recueil des poèmes sur les oiseaux--une structure apparemment voulue, qui présente l'oiseau au lecteur et construit autour de celui-là tout un réseau de connotations. Si le lecteur lit les poèmes du recueil en ordre, il connaîtra peu à peu ces oiseaux de Prévert. Dans "Événements" (48) il verra l'hirondelle et son rôle surtout structural, avec le message ("restez unis") qu'elle crie. Le rôle structural et la fonction de l'oiseau comme voix de protestation seront renforcés dans "La Crosse en l'air" (108), et l'atmosphère merveilleuse d'une libération, introduite dans ces deux poèmes, sera exagérée dans "Page d'écriture" (145). Quelques pages plus tard le lecteur trouvera une série de quatre poèmes sur les oiseaux:

"Les Oiseaux du souci" (150) suivi du "Désespoir est assis sur un banc" (151) où des oiseaux jouent un rôle secondaire, "Chanson de l'oiseleur" (153), et "Pour faire le portrait d'un oiseau" (154). Dans les deux premiers poèmes dans ce groupe l'oiseau forme un contrepoint libre et mobile face au désespoir, continuant ainsi en quelque sorte le rôle entrepris par l'oiseau dans "Page d'écriture". Ensuite l'oiseau devient l'esprit, le cœur même, dans "Chanson de l'oiseleur"; dans "Pour faire le portrait d'un oiseau" cette signification est étendue pour devenir l'inspiration artistique. "Quartier libre" (173) reprend, en quelque sorte, le message de "Page d'écriture", comme si Prévert avait senti le besoin de réaffirmer les protestations de l'oiseau contre la société humaine qu'il voit, et dont il fait remarquer les fautes. Les derniers poèmes, "Au Hasard des oiseaux" (176) et "Salut à l'oiseau" (222) sont comme une récapitulation des idées et des associations offertes dans les poèmes précédents. Il semble évident que "Salut à l'oiseau" constitue une sorte de conclusion--il est de loin le plus spécifique de ces poèmes dans son affirmation de l'ensemble de la vision de l'auteur, et le poète y reprend des idées qu'il a déjà suggérées dans plusieurs autres poèmes. Le poète affirme ici, d'ailleurs, avoir trouvé la solidarité qu'il cherchait toujours dans "Événements".

Par cette structure du recueil comme ensemble, cet oiseau, souvent anonyme, devient une figure familière. Prévert a créé, peu à peu, à partir d'associations culturelles et de jeux de langage et d'images, un oiseau qui porte en lui un réseau de fonctions que le poète peut évoquer à son gré et que le lecteur reconnaîtra. Si l'on considère les fonctions symbolique et structurale qui caractérisent le rôle de l'oiseau dans Paroles, on voit que l'oiseau représente quelques valeurs-clé pour

le poète dans sa confrontation avec une société qui dégrade l'humain--l'amour, l'indépendance et la solidarité, la capacité de voir et de chanter de ce qu'on voit, le vol de l'imagination et l'inspiration artistique, le refus de l'oppression et de la soumission. Le résultat des méditations du poète sur ces valeurs et sur la vérité de la vie humaine suggèrent une solution, proposée par l'hirondelle dans "Evénements", et qui sera reprise par les oiseaux de "Mauvaise soirée" dans Soleil de nuit (24-29) ("restez unis").

L'oiseau apparaît dans chaque aspect de l'oeuvre comme un élément unificateur, et devient la métaphore qui décrit l'esthétique de Prévert. Sa vision se base sur l'idée d'une vérité, d'un ensemble complet, et cette esthétique fondée sur la vision de l'oiseau prête sa structure à la recherche que fait Prévert d'un sens à la vie.

Anna E. S. Creese
Princeton University

Notes

¹ Prévert, Paroles (Paris: Gallimard, 1972) 145. Toute référence dans le texte renvoie à cette édition.

² Eliot G. Fay, "The Bird Poems of Jacques Prévert." Modern Language Journal Oct. 1949: 451.

³ A. J. A. van Zoest, "Analyse Structurale d'un poème narratif: Prévert, Quartier Libre." Neophilologus 54 (1970): 356.

⁴ T. H. White, The Bestiary: A Book of Beasts (New York: Putnam, 1960) 147-148.

⁵ Andrée Bergens, Jacques Prévert (Paris: Editions Universitaires, 1969) 63.

Works Consulted

- Bergens, Andrée. Jacques Prévert. Paris: Editions Universitaires, 1969.
- Bergez, Daniel. "Etude d'un poème de Jacques Prévert: Le Désespoir est assis sur un banc." L'Information littéraire jan.-fév. 1979: 37-42.
- Brodin, Pierre. "Jacques Prévert," dans Présences Contemporaines, Littérature. 2^e éd. Paris: Debresse, 1955: 255-263.
- Cellard, Jacques et Alain Rey. Dictionnaire du Français non-conventionnel. Paris: Hachette, 1980.
- Doucet, Jacques. "Deux poèmes de Jacques Prévert." Etudes Classiques 18 (1950): 209-216.
- Dumayet, Pierre. "Prévert et l'optimisme." Poésie 46 juin-juil. 1946: 102-104.
- Fay, Eliot G. "The Bird Poems of Jacques Prévert." Modern Language Journal, oct. 1949: 450-457.
- Ferguson, George. Signs and Symbols in Christian Art. New York: Oxford U.P. 1959.
- Laster, Arnaud. "Paroles," Prévert: Analyse Critique. Paris: Hatier, 1972.
- Parlebas, Pierre. "Le Synthème dans les Paroles de Jacques Prévert." Poétique 28: 496-510.
- Poujol, Jacques. "Jacques Prévert ou le langage en procès." French Review, Apr.1958: 387-395.

- Prévert, Jacques. Paroles. Paris: Gallimard, 1972.
- Saint-John Perse. Amers, suivi de Oiseaux. Paris: Gallimard, 1985.
- Van Zoest, A. J. A. "Analyse Structurale d'un poème narratif: Prévert, Quartier Libre." Néophilologus 54 (1970): 347-368.
- White, T. H. The Bestiary: A Book of Beasts. New York: Putnam, 1960.
- Wiesz, Pierre. "Langage et Imagerie chez Jacques Prévert." The French Review Special Issue 1, Winter 1970: 33-43.

Polyeucte's God

Marching boldly and joyfully to martyrdom, Polyeucte, hero of Pierre Corneille's first Christian tragedy Polyeucte, hardly appears as a humble, gentle follower of Jesus Christ. Like his Cornelian predecessors Don Rodrigue and Horace, this saint suggests, by his aggression and fearless zeal, that he seeks more to satisfy his pride and amour-propre through extraordinary deeds of courage than to fulfill a duty. Indeed, he never considers how he might bring Christ's message of hope and joy to his own people or even whether his defiance of imperial authority will compromise "cet ordre social . . . dont, de par son sang royal, il devait être le gardien."¹ Launching himself on the heroic quest at the first opportunity, he espouses the cause of Christianity because Jesus' promise of salvation to the faithful would accord him the "more permanent expressions or manifestations of his générosité"² that he so desires. As Claude Abraham states, "he may strive for heaven but only because there is a bigger and better glory there. . . ."³ For Polyeucte, martyrdom is simply the best way to enshrine his own name in everlasting glory, and to his last breath, he will rejoice in his own triumphs, not God's, as Serge Doubrovsky well notes: "La 'palme' de Polyeucte, ce sont les 'trophées' d'Horace, mais avec une garantie éternelle. En mourant pour son Dieu, Polyeucte meurt donc exclusivement pour lui-même."⁴ His eyes fixed on the splendor of his heavenly triumph, the martyr displays a self-assurance and a self-centeredness in his earthly trial that proves he is neither a staunch dévot who wishes to inspire his wife and father-in-law by his example,⁵ nor a jealous husband who hopes to distinguish himself as a hero in his wife's eyes.⁶ This saint's self-sacrifice should really be viewed as an act of self-adoration, and as

such, represents a betrayal of the fundamental teachings of Jesus Christ. The hero Polyeucte is in fact the contrary of the true Christian saint.

But how does this martyr, who dies for himself and not the Christian God, envision the Lord whom he professes to love? Does the image of the New Testament Christ ever touch his heart? Or does he call upon a harsh and demanding deity, the Jehovah of the Old Testament or even a pagan divinity, in order to justify his deed and bolster his courage before the scaffold? In other words, what sort of God has this neophyte embraced?

The question of Polyeucte's God has not hitherto been the subject of a thorough study. Some critics, passing quickly over the issue of the deity, have declared that the martyr has no understanding of the Christian faith. For example, Serge Doubrovsky describes Polyeucte's God as the perfect hero: ". . . Dieu, c'est le héros cornélien qui se met soudain à exister, le projet héroïque irréalisable qui se réalise" (Doubrovsky 242). Bernard Dort's opinion is similar:

Dieu n'est pas, pour Polyeucte, le Dieu chrétien, ce Dieu qui s'est fait homme. Son Dieu, ce n'est que le Roi, mais sublimé: un Auguste infini. Une pure image de Gloire. Le répondant absolu de la Gloire de Polyeucte. Une idole de Gloire à laquelle il n'est que de se sacrifier pour participer à la Gloire.

R. J. Nelson takes an even sterner view, declaring that the saint sees ". . . his God more in the terms of a militant pagan divinity than in those of the merciful, compliant, self-sacrificing Savior. . ." (Nelson 103).

Other critics have, however, seen the presence of a Christian deity in Corneille's tragedy. Antoine Adam, for instance, believes that Polyeucte is inspired to heroism by a great God of love:

Dieu n'est ni l'objet d'une pure adhésion intellectuelle ni l'auteur de préceptes et de formules. Il est amour, et objet d'amour. Il est une vie qui s'offre à l'âme, la pénètre, la transforme, l'élève à des hauteurs inconnues. Il est enthousiasme et ferveur. Il est le digne objet, le seul digne, de ces âmes héroïques et jeunes que Corneille avait peintes avec tant de complaisance et de bonheur. Mieux qu'une femme, mieux que la patrie, mieux que l'humanité, Dieu offre à l'homme généreux des raisons de servir, de se donner, de se dépasser.

Joseph Pineau suggests that Polyeucte's view of the divinity actually evolves in the course of the tragedy. The defiant hero adores at first a "suzerain suprême, semblable aux rois des temps classiques,"⁹ who, like a "maître légaliste et avare" (Pineau 538), offers salvation only to His most prompt followers. This is certainly not the Christian God, but then, in Pineau's estimation, Polyeucte is really no more Christian than his Lord, since he only wants to join the élus so that he can be assured of "un bonheur qu'il ne veut pas laisser échapper" (Pinaud 538). Indeed, the martyr seems more interested in his heavenly reward than the service of Christ: "Le lien d'amour qui l'unissait au maître suprême est lui-même oblitéré par l'attente de la récompense promise" (Pinaud 542). However, Pineau believes that the saint finally meets the New Testament God and makes a true conversion to Christianity when he sees the reflection of love in Pauline's tearful eyes: "la

reconnaissance du 'conjugal amour' anime au coeur de Polyeucte l'image du Dieu qui aime l'homme" (Pinaud 549).

With so many differing opinions on the subject of Polyeucte's God, who, being claimed to favor martyrs, stands as perhaps the most crucial figure in the tragedy, a thorough study of the textual references to the divinity would seem to be in order so as to enable us to discern the true nature of this deity of heroes. Is it possible that the neophyte, whose emotions are battered from the pressures exerted by his friend Néarque, his wife Pauline and his father-in-law Félix, does not always see God in the same way? Could it be that he never truly evolves toward one image, but under the strain of his heroic quest, fluctuates between two deities--one loving and the other stern? To shed new light on this problem, we shall trace Polyeucte's religious development throughout the play, noting his attitudes toward the divinity from his pre-baptismal discussion with his mentor Néarque to his imprisonment and final confrontation with the pagan family who opposes his convictions.

The question of the nature of the deity arises in the very first scene of Act I wherein the Christian Néarque and his friend Polyeucte are engaged in a passionate discussion on divine will and grace. While affirming God's goodness, Néarque warns the catechumen not to delay baptism, since those who are slow to obey soon lose His favor. Like the orthodox Catholics of Corneille's age, he stresses that divine grace is a gift to be treasured as it may be offered only once:¹⁰

Et Dieu qui tient votre âme et vos jours
dans sa main,
Promet-il à vos vœux de le pouvoir demain?

Il est toujours tout juste, et tout bon,
 mais sa grâce
Ne descend pas toujours avec même efficace.
Après certains moments que perdent nos
 longueurs,
Elle quitte ces traits qui pénètrent les
 coeurs,

.....

Et cette sainte ardeur qui doit porter au
 bien
Tombe plus rarement, ou n'opère plus rien.¹¹
 (I, i, 27-32, 35-36)

Although insistent on his devotion to God, Polyeucte does not readily accept this view of the deity. Concerned for Pauline (who has foreseen in a dream her husband lying dead at the feet of her former lover Sévère), he feels that "pour satisfaire un juste et saint amour, il peut un peu remettre et différer d'un jour le baptême" (I, i, 51-52). Thus, the young convert who expresses trust in God's understanding, would seem to profess a faith in the compassionate Christ of the Gospels.

Néarque, however, does not hope in divine mercy, and, distressed by his friend's reluctance to heed the will of his Lord, launches into an even more passionate tirade. He warns the catechumen first of the devil's wiles and then of God's rejection of those who are incapable of absolute devotion:

Dieu ne veut point d'un coeur où le monde
 domine,
Qui regarde en arrière, et douteux en son
 choix,
Lorsque sa voix l'appelle, écoute une
 autre voix.

(I, i, 69)

Yet Polyeucte still has his doubts. When he innocently asks "Pour se donner à lui faut-il n'aimer personne?" (I, i, 66-68), Néarque must once again reiterate the necessity for total submission:

Nous pouvons tout aimer: il le souffre,
il l'ordonne.
Mais, à vous dire tout, ce Seigneur des
seigneurs
Veut le premier amour et les premiers
honneurs.
Comme rien n'est égal à sa grandeur sup-
rême,
Il ne faut rien aimer qu'après lui, qu'en
lui-même,
Négliger, pour lui plaire, et femme et
biens et rang,
Exposer pour sa gloire et verser tout son
sang.

(I, i, 70-76)

In fact, it is not until Pauline, the pagan enemy to his salvation, has made her entrance that Polyeucte consents to follow Néarque. However, the decision for immediate baptism does not mean that the neophyte has truly accepted his mentor's God. A fully committed convert would surely declare his desire for the sacrament, fervently proclaiming the teachings of his faith, but Polyeucte's apparent unease before his wife would seem to indicate that his flight to baptism is precipitated more by fear of appearing weak before the stern Néarque than by a yearning for grace. It is thus likely that the catechumen is still somewhat confused about the nature of the divinity. But even if he has actually embraced Néarque's God, his attempt to delay baptism out of pity and conjugal devotion suggests that it was not a harsh God who inspired him to the Christian

faith. In questioning the necessity of exclusive devotion, Polyeucte has implied that he was seeking to serve a benevolent and charitable deity. Le Dieu terrible is literally forced upon him.

The neophyte's perspective changes dramatically, however, after the baptism. Apparently fully converted to Néarque's God, he longs to prove his zealous devotion and to that end urges his mentor to join him in the destruction of the temple's idols so that they may both gain paradise through prompt martyrdom. But in Act II, the tables are turned, for it is now Néarque who hesitates in divine service while his determined friend preaches the dangers of delay.

At first Polyeucte, who ardently desires to display his heroic valor through this daring act, tries to convince Néarque by exalting the glory of martyrdom. When his friend reminds him that "dans ce temple enfin la mort est assurée" (II, vi, 661), the young hero retorts that "dans le ciel déjà la palme est préparée" (II, vi, 662). Thus, Polyeucte, who extols suffering and sacrifice, would seem to embrace a militant divinity who must be appeased by blood.

Unlike Polyeucte, Néarque is not dazzled by the martyr's crown. In fact, his horror of execution causes him to abruptly change his concept of the deity. Far from evoking a God who favors only his most ardent followers, he states that the Lord prefers his people to humbly and patiently await His call: "Il suffit, sans chercher, d'attendre et de souffrir" (II, vi, 659). Furthermore, he declares that salvation is won "par une sainte vie" (II, vi, 663). Néarque now believes that it is forbearance in trials and tribulations that will make us worthy of our celestial reward. His words suggest that in his heart, he really worships, as

did Polyeucte in Act I, a patient, understanding God who does not require so bold a service as self-inflicted martyrdom. Indeed, this Christian even doubts the value of martyrdom, for he states that his friend's life might be more profitable than his death to the persecuted sect: "Ménagez votre vie, à Dieu même elle importe: / Vivez pour protéger les chrétiens en ces lieux" (II, vi, 670-671). After the dogmatic tirades of the opening scene, Néarque is at last able to reveal that there is more to the Christian life than swift response to grace. Charity, humility and patience all play an important part in the matter of salvation.

No less adamant than Néarque was in the first scene of Act I, the proud Polyeucte confidently continues his march to martyrdom. When his mentor remarks that "Dieu même a craint la mort," (II, vi, 683), Polyeucte trounces this argument by echoing the speech wherein Néarque had evoked the image of a God who demands the ultimate sacrifice:

Il faut (je me souviens encor de vos
paroles)
Négliger, pour lui plaire, et femme et
biens et rang,
Exposer pour sa gloire et verser tout son
sang.

(II, vi, 686-688)

Néarque is herein reminded that the God he gave Polyeucte favors only those daring enough to brave death. He has virtually no choice now but to capitulate in turn and join his friend in the destruction of the pagan gods. The image of the militant divinity has persuaded him as it persuaded Polyeucte.

After the assault on the temple, Néarque is

promptly executed and Polyeucte is sent to prison to await his sentence. However, the bold martyr has not yet uttered his last words on the nature of his God. In his last hours on earth, his reactions to his fate and his remarks to his loved ones will give us further insight into his relationship with the God for whom he will die.

Although still firm in his religious devotion, the Polyeucte we see at the beginning of Act IV is indeed a different man than the one who urged Néarque to choose martyrdom. Dreading to face his beloved wife from whom death shall soon separate him, the young Christian launches into a mystical and lyrical monologue in which he rejects the "[h]onteux attachements de la chair et du monde" (IV, ii, 1107). But the most remarkable aspect of these painful stances is Polyeucte's attempt to bolster alone his courage. Never once in his long tirade does the martyr actually address his God, as Joseph Pineau well notes:

Jamais le martyr cornélien n'entrevoit dans sa méditation le Dieu au visage humain, et la prière qui termine les stances n'est pas l'élévation de son âme vers ce Dieu personnel; elle n'oriente le coeur que vers un univers de jouissances mal définies. . . (Pinaud 542).

R. J. Nelson also comments on Polyeucte's strange attitude:

Yet, as he recites there his famous stances, one is struck not by the submissiveness to God but by the tone of regal power with which Polyeucte transcends the charms of this world and glories in those of the other. . . (Nelson 124).

This determined and desperate effort to renounce the world without praying for guidance and strength suggests that the saint may not really believe after all in the militant divinity. Selfish and proud, Polyeucte is merely attempting to renew his courage, for, having set himself on a path for honor and glory, he cannot turn back without tarnishing his image as a heroic martyr. It would thus seem that this neophyte is actually trying to block out the image of the God he knows in his heart in order to satisfy his ambition. His inability to pray to the deity who demands sacrifice is perhaps the best indication of his true religious attitude.

After mentally preparing himself for his march to the scaffold, Polyeucte appears once again as the bold and arrogant hero seeking the glory of martyrdom. Indeed, when Pauline comes to his cell, he sharply asks the intention of her visit so as to frighten her away by his fortitude:

Madame, quel dessein vous fait me demander?
Est-ce pour me combattre ou pour me secon-
der?

Cet effort généreux de votre amour parfaite
Vient-il à mon secours, vient-il à ma dé-
faite?

Apportez-vous ici la haine ou l'amitié,
Comme mon ennemie ou ma chère moitié?
(IV, iii, 1161-1166)

Continuing in this haughty manner, Polyeucte vaunts his ambition and exalts his martyrdom before the enemy to his salvation, Pauline. It is noteworthy, however, that Polyeucte, in defending his intentions, says little about his God. Even when his wife poses the question "Quel Dieu," (IV, iii, 1215), he gives no clue as to the nature of

his Lord, merely denouncing the pagan divinities that she worships. While he praises God for allowing him to find eternal renown in so glorious a death as martyrdom ("Les bontés de mon Dieu sont bien plus à chérir: / Il m'ôte des périls que j'aurais pu courir," IV, iii, 1225-1226), the saint does not attempt to acquaint Pauline with the deity he serves. As Han Verhoeff points out, "Polyeucte abandonne vite ses tentatives de convertir Pauline."¹² Once again, his refusal to call upon a militant divinity suggests that in the depths of his heart, he worships a God of love and mercy.

Further evidence of Polyeucte's faith in a benevolent divinity can be found at the end when the determined young hero, his heart suddenly touched by his wife's tears, drops momentarily the shield of stubborn resolve that was his defense against those who opposed his cause. His emotions reeling, the vulnerable saint loses sight of the militant deity and actually speaks of the God he knows in his heart. Praying that divine grace will open the eyes of his pagan wife, he declares that "Ce Dieu touche les coeurs lorsque moins on y pense" (IV, iii, 1276). Thus, when the hero forgets himself, his faith in the New Testament Christ is finally revealed.

The scene does not conclude however with any further elaboration on Polyeucte's true God, for Pauline's stirring command "Quittez cette chimère, et m'aimez" (IV, iii, 1279), puts the saint back on the defensive. In a passionate verbal jousting match with Pauline, who deplores his aveuglement, the young martyr exalts the path he has chosen. Yet, although Polyeucte does not mention again the bontés of his Lord, it is significant that never once during this heated debate does he justify his actions with reference to God. Furthermore, even

the arrival of Sévère, the representative of pagan Rome, does not incite him to invoke divine wrath. Throughout the entire scene with Pauline and Sévère, he makes no profession of faith to a harsh and bloodthirsty divinity. It therefore appears doubtful that the saint is inspired by such a deity. While pride prevents him from relinquishing the heroic quest for the love of Pauline--and Jesus Christ--Polyeucte at least acknowledges in his heart a God of love.

Polyeucte's appearance before Félix represents but another confrontation with an enemy who bars the way to paradise. Anxious to attain celestial glory, the saint does not fear arousing the governor's anger by proudly embracing martyrdom. Indeed, since attachment to a father-in-law is hardly as profound as that to a wife, his determination is not weakened by emotion. Indifferent to Félix's expressions of distress over his sad fate and distrustful of his professed interest in Christianity, Polyeucte maintains the emotional equilibrium necessary to remain faithful to his goals. With Félix, he never weakens enough to reveal a merciful God. In fact, his only allusion to the Christian deity is his stern warning of the Last Judgment. All will be judged by God, including the Roman governor:

N'en riez point, Félix, il sera votre juge,
Vous ne trouverez point devant lui de refuge,
Les rois et les bergers y sont d'un même rang,
De tous les siens sur vous il vengera le sang.

(V, ii, 1527-1530)

In this passage, Polyeucte gives once again the impression that he worships a cruel divinity whose

wrath will descend on all those who do not serve Him. As with Néarque in Act II, scene vi, the young hero uses this image to force an issue, here his sentencing to a glorious death. However, as we have seen before, this is not Polyeucte's true God. Such will be evident in his last confrontation with Pauline.

Fearing to lose his courage in another emotional scene with his wife ("Mais j'aperçois Pauline./ O ciel! [V, ii, 1579-1580]), the martyr fends her off cruelly, first by ordering her to wed Sévère and leave him to his fate, and then by denouncing the pleas of his pagan family as but "ruses de l'enfer" (V, iii, 1653). However, even in this last stand for martyrdom, Polyeucte is moved enough by his wife's tears and protestations of love to speak of divine love and thus allude to his true God. While stating that the earth and heavens tremble before Him, the saint admits that the Christian God loves the children for whom His Son died:

Je n'adore qu'un Dieu, maître de l'univers,
Sous qui tremblent le ciel, la terre, et
les enfers,
Un Dieu qui, nous aimant d'une amour infinie,
Voulut mourir pour nous avec ignominie,
Et qui par un effort de cet excès d'amour,
Veut pour nous en victime être offert
chaque jour.

(V, iii, 1657-1662)

Unfortunately, Polyeucte does not expand upon this image of his God. With the fire of martyrdom still burning in his heart, he goes on to denounce vehemently the pagan deities and to reaffirm his rebellious stand. At the end of his patience,

Félix finally condemns his son-in-law. Through defiance, the martyr has at last attained his goal. He has offered his life in what seems to be a ritualistic sacrifice to a bloodthirsty divinity.

Must we conclude from Polyeucte's bold last words and his stubborn dedication to his own glory that he has rejected in the end Christ in favor of a militant deity who will reward his daring? Who, then, is the real God of this selfish saint?

Considering how Polyeucte and Néarque have swayed between a harsh Lord and a loving one, their images of the divinity depending on their emotional state, it seems unlikely that Polyeucte ever truly worshiped an Old Testament Jehovah or a pagan deity. Motivated primarily by pride in his quest for martyrdom, the saint actually dies in adoration of his militant self, not a militant God. Thus, the image of the harsh divinity should be regarded as a psychological ploy used by Néarque and Polyeucte for persuasive purposes. When heroic resolve crumbles in a moment of vulnerability, the martyrs reveal that they have indeed placed their faith in a benevolent deity.

Yet, although he worships the Christian God, Polyeucte is truly a paradoxical Christian saint as he himself rejects the Christian virtue of love. To the end, he shows little compassion for Pauline, thus proving to the detriment of Pineau's hypothesis that he has not made a full commitment to the religion of love. Polyeucte is really an immature Christian, having never been able to resolve the conflict between his desire for heroism and his adoration of the Christ of the Gospels. His stumbling block is, of course, his pride, which makes him wallow in self-love rather than devote himself generously to his fellow men.

Thus, his march to the scaffold cannot be considered as an imitation of the Crucifixion, since the martyr, thinking only of his celestial reward, does not offer his life for the sake of humanity. While the saint may worship Christ in his heart, he understands virtually nothing of the doctrine of the New Testament.

While Polyeucte never gives a firm profession of faith in the Christian God, Corneille does not allow us to remain perplexed about the deity into whose kingdom the martyr has now entered. It is indeed significant that in the last scene God Himself intervenes in the human drama with a miracle that truly manifests His love: the offer of saving grace to Pauline and Félix. Although it may appear ironic that the pagans who abhorred Christianity are freely blessed while the martyrs had to seek out their God, striving to please Him through baptism and sacrifice, Corneille may well have chosen this unusual dénouement in order to proclaim his own faith in divine mercy. Essentially this last scene is a great Te Deum, a scene in which the love of God transcends all thoughts of punishment and retribution. Polyeucte's Lord has surely proven that He is compassionate and merciful. The martyr's heartfelt instincts were right.

Let us recognize then that the saint, though he lost sight of the Christian God in his quest for glory, at least acknowledges Him in his heart. The other divinity was but a means to an end.

Since the martyrdom of Polyeucte and the Te Deum of the last scene were witnessed by Sévère, the representative of imperial authority, this study of the divinity in Polyeucte might best be completed by a brief examination of this hero's religious beliefs as they are expressed in the scenes

immediately preceding and following his rival's execution. Indeed, even the Roman who came to make a sacrifice to the gods of his people will not remain untouched by the new faith, his words and actions revealing that he too has come to sense the presence of Polyeucte's God.

Although religion is the central issue of the tragedy, the Roman warrior's attitudes toward the deity--Christian or pagan--are not established until the latter scenes of the play. Indeed, Sévère, from his first entrance, appears as but another of the amants gallants of précieux literature. Faithful and tender, he worships Pauline as his supreme goddess, declaring: "je viens sacrifier, mais c'est à ses beautés/ Que je viens immoler toutes mes bontés" (II, i, 371-372), and is so broken-hearted by her affirmation of love for Polyeucte that he resolves to seek death in battle, "Si toutefois, après ce coup mortel du sort,/ Il a de la vie assez pour chercher une mort" (II, ii, 559-560). Devastated by the tragedy of lost love, Sévère will ponder nothing but his own grief until he undergoes a profound spiritual transformation that will at last open his heart and mind to the realm of the divine and to the fate of those who worship the Christian God.

The turning point for Sévère comes at a dramatic moment in Act IV when Pauline begs her astonished lover to save her husband. Although shaken at first by her request, the Roman's eyes are opened to the lofty concept of grandeur d'âme by his servant Fabian's callous mockery of Pauline and her "ingrate famille" (IV, vi, 1387). Incited to equal the martyr in noblesse d'âme, Sévère consents to protect his rival and in so doing makes the leap to heroism, a heroism more admirable than Polyeucte's, as he is motivated less by pride than by pity and charity. While he does want to prove

his worth to Pauline, declaring to Fabian that he seeks "la gloire de montrer à cette âme si belle/ Que Sévère l'égale et qu'il est digne d'elle," (IV, vi, 1393-1394), it is not mere vanity that prompts him to act magnanimously. Indeed, if winning Pauline's esteem were all that mattered, the prominent young warrior would save only Polyeucte and not risk his future by extending his favor to the entire Christian sect. But Sévère, through his spiritual evolution, has come to realize that true noblesse d'âme is manifested through absolute and unselfish devotion to a good cause, and so he displays his générosité to the most abject people of the empire, the state enemies, the persecuted Christians. Extolling their virtues (as the proud and ambitious Polyeucte never did), the Roman lets his benevolence shine through in a promise of allegiance:

Enfin chez les chrétiens les mœurs sont
innocentes,
Les vices détestés, les vertus florissantes,
Ils font des vœux pour nous qui les persécutons,
Et depuis tant de temps que nous les tourmentons,
Les a-t-on vus mutins? les a-t-on vus rebelles?
Nos princes ont-ils eu des soldats plus fidèles?
Furieux dans la guerre, ils souffrent nos bourreaux,
Et lions au combat, ils meurent en agneaux.
J'ai trop pitié d'eux pour ne les pas défendre.

(IV, vi, 1435-1443)

The irony of this situation is that the pagan,

upon giving up his goddess Pauline, becomes--without the gift of grace that was necessary for Polyeucte and Néarque--a saint with a soul more resplendent than theirs, his mercy and charity being the noblest of Christian virtues. Thus, without knowing it, Sévère is really serving the Christian God, for he exemplifies, through his love for suffering humanity, the very essence of Jesus' teachings.

Sévère's situation becomes even more ironic when one considers his role in the last part of the play. Through his audacious promise to champion the cause of the Christians (see IV, vi, 1443), his condemnation of the Roman governor (see V, vi, 1755-1758), and his pardoning of the converts Pauline and Félix (see V, vi, 1803-1807), the young warrior ascends to kingship, supplanting Décie as the monarch by assuming the royal functions of judge, conciliator and law-giver. But a ruler of Rome would also have the duty of upholding the state religion, especially since the emperor was accorded the status of a demi-god. Sévère, however, who views with skepticism the divinities of his people (see IV, vi, 1419-1434), who refuses to condemn the enemy religious sect, and who promises to incorporate the Christians into the kingdom, actually betrays his own station. Perhaps the greatest miracle of this play is that the demi-god of Rome and Reason¹⁵ comes to forge a strong link with the Christian God who would bless, probably more than Polyeucte's martyrdom, his dream of social harmony--a dream which will lay the foundations for the kingdom of God on earth. Indeed, as Michel Beaujour has well noted, it is up to such men as Félix and Sévère to carry out God's plan, since Polyeucte has done nothing to further the Christian cause amongst his brethren, and has, in his rashness, actually risked destroying the social order:

Le miracle de la conversion de Félix est nécessaire à la permanence de l'ordre temporel. Il remet sur ses fondations l'édifice de l'état menacé par la sainte folie de Polyeucte, et l'intervention même de Sévère qui s'exprime ici en porte-parole, en conseiller écouté de l'empereur, est garante de cette véritable révolution politique. . . (Beaujour 446).

And so, in a curious reversal of the natural hierarchy, Sévère emerges as the true Christian of the play, being superior to Polyeucte in both virtue and deed. Surely Corneille's God of mercy will not hesitate to grant him salvation.

In conclusion, it would seem that the Christian deity is known instinctively to both the martyr and the pagan. Although Polyeucte is blinded by self-love and Sévère has not yet fully seen the light of divine grace, we contend that Polyeucte is a profoundly Christian tragedy which illustrates a sincere faith in the teachings of Jesus Christ. Thus, the benevolent God of the New Testament truly appears to be the God of Polyeucte, Sévère--and Pierre Corneille.

Nancy Vivian
University of Western Ontario

Notes

¹ Michel Beaujour, "Polyeucte et la monarchie de droit divin," French Review 36 (1963): 445.

² R. J. Nelson, Corneille: His Heroes and Their Worlds (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1963) 106.

³ Claude Abraham, Corneille (New York: Twayne, 1972) 74.

⁴ Serge Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros (Paris: Gallimard, 1963) 251.

⁵ See Gérard Sthème de Jubécourt, "Polyeucte est-il chrétien ou maître de soi, comme le veut Serge Doubrovsky," L'Esprit créateur 13 (1973): 196-203.

⁶ See W. S. Brooks, "Polyeucte's martyrdom--une autre explication," Modern Language Review 72 (1977): 802-10.

⁷ Bernard Dort, Pierre Corneille dramaturge (Paris: l'Arche, 1957) 55-56.

⁸ Antoine Adam, Histoire de la littérature française au XVII^e siècle (Paris: Domat, 1956) I: 538.

⁹ Joseph Pineau, "La Seconde conversion de Polyeucte," Revue d'histoire littéraire de la France 75 (1975): 539.

¹⁰ W. S. Brooks clearly sums up the Catholic and Jansenist theories of grace: "The seventeenth-century orthodox Catholic view of grace was, broadly, that it is effective provided its recipient merits it by responding to it, but that if

he resists it or defers his response to it, it becomes weaker and weaker until eventually, having ceased to merit it, he ceases to be a recipient of it. . . . The Jansenist view was that a man is unable to choose of his own free will whether to accept or reject grace, in short, that grace is irresistible" (803-04). Furthermore, Kosta Loukovitch presents a solid argument against a Jansenist influence in Polyeucte in his L'Evolution de la tragédie religieuse classique en France (Geneva: Slatkine, 1977) 238-69.

11 Pierre Corneille, Oeuvres complètes, ed. André Stegmann (Paris: Editions du Seuil, 1963). All references to Polyeucte will be from this edition.

12 Han Verhoeff, Les Grandes tragédies de Corneille: une psycholecture (Paris: Lettres modernes, 1982) 63.

13 Attacking superstition and promising justice and religious freedom, Sévère might be seen as a precursor of the roi-philosophe of the Enlightenment. Indeed, Gordon Pocock states that with Sévère ". . . we feel a breath of cool air from the eighteenth-century. . . ." (Corneille and Racine: Problems of Tragic Form [Cambridge: Cambridge University Press, 1973] 72).

Pascal et le problème du "présent"

Vers la mi-août 1656, après avoir fait une neuvaine à la Sainte-Epine pour guérir d'un mal d'yeux, la jeune soeur du duc de Roannez pensait se faire religieuse.¹ Sa mère était violemment hostile à ce projet. Peut-être désirait-elle une meilleure place sociale pour sa fille. Pourtant, Mlle de Roannez avait déjà songé au mariage. Après le "miracle" de Sainte-Epine, elle ne voulait que prononcer le voeu de chasteté et entrer à Port-Royal. Pour sonder la profondeur de cette vocation, le duc de Roannez emmena sa soeur quelque temps avec lui en Poitou. Dès lors s'établit une correspondance entre la pauvre jeune fille et Blaise Pascal, dont neuf lettres de celui-ci nous ont été conservées. Dans ces lettres, Pascal se révèle (selon les mots de Jean Mesnard) "pur disciple de Saint-Cyran. . ."² Agissant en directeur laïque, il évite de donner des conseils trop précis qui seraient réservés au prêtre, seul directeur véritable. Cependant, plusieurs des conseils de Pascal sont plutôt étonnants, et ils méritent quelque attention.

Dans une des lettres Pascal essaie d'apaiser cette âme pleine d'inquiétude au sujet de l'avenir. Il voudrait faire remarquer à Mlle de Roannez qu'un chrétien devrait toujours diriger ses pensées vers le présent:

Le passé ne nous doit point embarrasser puisque nous n'avons qu'à avoir regret de nos fautes. Mais l'avenir nous doit encore moins toucher, puisqu'il n'est point du tout à notre égard, et que nous n'y arriverons peut-être jamais. Le présent est le seul temps qui est véritablement à nous, et dont nous devons user selon Dieu. C'est là où nos pensées doivent

être principalement comptées. Cependant le monde est si inquiet qu'on ne pense presque jamais à la vie présente et à l'instant où on vit. Notre Seigneur n'a pas voulu que notre prévoyance s'étendit plus loin que le jour où nous sommes. C'est les bornes qu'il faut garder, et pour notre propre salut, et notre propre repos.

A première vue, il semblerait y avoir des contradictions importantes entre ces conseils et la conception traditionnellement chrétienne de la vie. Résumons les points essentiels de cette lettre: le regret de nos fautes est le seul véritable contact avec le passé. Quant à l'avenir, qu'il soit à redouter ou à souhaiter, on n'y arrivera peut-être pas. Le chrétien ne devrait penser qu'au présent. N'est-ce pas cette attitude de vivre presque "au jour le jour" que l'on s'attendrait plutôt à un libertin qu'à un héritier de Saint Augustin? N'est-ce pas prendre soin de son salut, selon la formule du célèbre "pari," implique nécessairement un esprit orienté vers l'avenir? Finalement, si la pensée même du "présent" provoque tant d'inquiétude, comment peut-on trouver son repos en y vivant?

Une étude des Pensées fournira quelques réponses à ces contradictions apparentes. On y trouvera d'autres exemples de l'attitude de Pascal vis-à-vis du passé, du présent, et de l'avenir. A force d'examiner en détail quelques-unes des Pensées, on verra se dessiner peu à peu la charpente d'une psychologie pascalienne de l'homme en face du temps. Alors, on aura une explication de ces conseils épistolaires destinés à une âme qui supporte mal l'angoisse de son monde.

Rien n'est si insupportable à l'homme que

d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir⁴ (131).

Voilà le pur "présent" de Pascal, qu'il précise sans employer le mot. C'est l'homme en repos, la vie dépourvue de toutes les préoccupations qui, d'ordinaire, remplissent ses journées. Le "vide" au centre de l'existence humaine est la présence qui domine le repos. Il n'est même pas question d'y réfléchir, à la façon d'un philosophe. L'homme ordinaire ne peut pas s'empêcher de sentir son néant, ce qui le mène "incontinent" à l'ennui.

Quelles sont les dimensions de cet ennui? Evidemment, il est beaucoup plus grave qu'une aridité d'esprit passagère. Pascal constate que "Rien ne peut nous consoler lorsque nous y pensons de près" (139). Ce qu'il entraîne, "la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir," ce sont les émotions progressivement nuisibles d'un esprit tout à fait las de vivre. Encore plus remarquable, l'ennui pascalien semble être la condition naturelle de l'homme, qui peut sortir à tout moment "du fond de son âme." Plus que dans n'importe quelle autre discussion, Pascal paraît être notre contemporain dans ses diverses réflexions sur l'ennui. Au fond, l'ennui dont il parle n'est rien d'autre que le sentiment de l'absurde tant discuté par les philosophes existentialistes de nos jours. Ceux-ci vont peut-être plus loin que Pascal lorsqu'ils se posent une question que l'on ne saurait énoncer au dix-septième siècle: Devrait-on se suicider ou non? Pourtant, toute la profondeur du désespoir qui

tourmente notre "homme absurde" se trouve déjà dans l'ennui pascalien. Seuls les remèdes que l'on y propose diffèrent.

Paradoxalement, le sentiment de l'ennui témoigne à la fois de la grandeur et de la misère de l'homme. D'après le mythe chrétien, l'homme s'est révolté contre Dieu, et ainsi a-t-il perdu le bonheur. Pourtant, l'homme a été créé à l'image de Dieu, et lui seul, de toutes les créatures, est capable de comprendre ce qu'il a perdu. Donc, tout homme, aussi mondain qu'il puisse être, éprouve un vif regret du passé. Il sait qu'il était plus heureux autrefois, qu'il existait un bonheur primitif dans le passé lointain, même si l'homme ne comprend pas comment il le sait. Selon Pascal, il s'agit d'un "instinct secret, qui reste de la grandeur de notre première nature . . ." (139).

Selon Reinhard Kuhn, le paradoxe se résume dans l'image du "roi dépossédé" qui joue un rôle capital dans la dialectique pascalienne sur la condition humaine.⁵ L'homme a perdu le royaume. Il est misérable parce qu'il en a le souvenir. Il est grand parce qu'il peut être misérable. Sa misère s'élève dès que l'homme pense à sa condition présente. Et il pense au présent chaque fois qu'il est en repos.

Pascal revient souvent à l'idée que le repos est épouvantable, la source immédiate du malheur: "Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre" (139). Voilà, donc, ce que Pascal veut dire lorsqu'il constate que "Nous ne nous tenons jamais au temps présent. . . . C'est que le présent d'ordinaire nous blesse. Nous le cachons à notre vue parce qu'il nous afflige" (172). A tout prix, l'homme ne veut pas y penser.

C'est l'inquiétude du monde, mentionnée dans la lettre à Mlle de Roannez. A la limite, on pourrait dire que, puisque la condition humaine est si insupportable, c'est un véritable suicide de se confronter continuellement au présent. Pourtant, Pascal nous propose de vivre au présent, "le seul temps qui est véritablement à nous." Avant de faire face à cette contradiction, passons aux moyens dont on se sert pour s'évader du présent.

Qu'est-ce que l'on peut faire pour cacher le présent à sa vue? Eh bien, puisque c'est le souvenir du "royaume perdu" qui le rend si malheureux, il est naturel que l'homme soit tenté de se tourner vers le passé. Il essaie de le rappeler, de le revivre comme s'il était le présent. On peut appeler ce refus de vivre au présent la "nostalgie," émotion qui occupe une place si importante dans le romantisme. D'une façon ou l'autre, le Romantique est toujours à "la recherche du temps perdu," pour emprunter à Proust. Plus il s'éloigne d'un fragment--le plus souvent idéalisé--du passé, plus il en est obsédé. En fin de compte, il s'agit d'une recherche de permanence, du désir de stabiliser la vie. Le temps s'écoule, tout est en train de changer continuellement, et le Romantique trouve cela ahurissant. Il voudrait fixer son passé, le contempler, s'y retrouver heureux et éternellement jeune. Cette tentative est vouée à l'échec, bien entendu. La permanence est illusoire, et tout ce qui est illusoire est fragile. A tout moment, la rêverie du passé se heurte contre le cauchemar du présent. L'ennui s'impose à la moindre suspension du rêve. Le Romantique ne peut se maintenir que de temps en temps dans cet état illusoire. Son illusion brisée, il retourne infailliblement à son naturel, à ce repos qui donne toujours lieu à l'ennui. Voilà, donc, pourquoi la recherche du passé est le moyen le moins satisfaisant de s'évader du pré-

sent. Rien n'est moins stable que le passé. L'homme est toujours en train de le réévaluer, de le réviser d'après son expérience du présent. Plus s'écoule le temps, plus élargit le gouffre entre l'homme et le moment qu'il veut fixer pour toujours. Plus grande la distance qui le sépare de son passé, plus il doit s'en méfier.

De temps en temps, en conséquence de son âge et de sa situation actuelle, tout homme se livre aux illusions du passé. Pascal nous rappelle que c'est naturel que l'homme cherche "des choses absentes le secours qu'il n'obtient pas des choses présentes . . ." (425). L'instinct de chercher le confort dans les souvenirs est trop fort pour être toujours résisté. Et naturellement, nous éprouvons tous le regret des amis trépassés, "ceux qui ne sont plus rien . . ." (172).

Mais peu nombreux sont ceux qui s'orientent de nature et irrémédiablement vers le passé. Le Romantique est un type particulier, peu connu au dix-septième siècle. Si l'esprit romantique est à peine expliqué chez Pascal, c'est parce qu'il le trouverait certainement le moyen d'évasion le plus ridicule de tous. Etroitement lié à la drogue depuis De Quincey et Berlioz, le romantisme serait trop dépendant pour remplir le "gouffre infini" au sein de l'existence. S'égarer à jamais dans les souvenirs serait indigne de l'être humain, dont la grandeur exige qu'il reconnaisse la mémoire telle qu'elle est: preuve de sa première nature, source immédiate de son malheur, ce qui le pousse à trouver son bonheur ailleurs.

Si le passé est toujours trompeur, n'offrant à l'homme que des illusions facilement rompues, vers quoi l'homme peut-il se tourner pour s'évader de l'ennui, pour oublier son malheur? De loin, le moyen le plus ordinaire de sortir de l'ennui est

le divertissement. C'est la recherche du bonheur en dehors de soi, dans le monde de l'action. D'après l'image de la chasse, si fréquente chez Pascal, on peut dire qu'il s'agit d'une orientation vers l'avenir. L'homme en train de se divertir est à la poursuite de quelque chose dont la prise est moins importante que la chasse. L'objet de son divertissement se trouve toujours à quelque distance devant lui, dans un moment à venir. Tant qu'il est préoccupé de ses projets mondains, l'homme ne sent plus son néant. Mais si le divertissement le fait sortir de son ennui, pourquoi est-ce que l'homme ne devrait pas le poursuivre avec abandon? Pascal est toujours prêt à nous répondre:

N'est-ce pas être heureux que de pouvoir être réjoui par le divertissement? Non; car il vient d'ailleurs et de dehors; et ainsi il est dépendant, et partant, sujet à être troublé par mille accidents, qui font les afflictions inévitables (170).

Oublions pour le moment le risque implicite du pari. Pour les incroyants, même s'ils ont raison, le divertissement est le plus souvent défectueux. Comme le monde illusoire du Romantique, le monde de l'action peut s'écrouler à tout moment à cause des "mille accidents" que la réalité impose. Pourtant, si le divertissement est tellement fragile, pourquoi est-ce que Pascal en parle si souvent? Pourquoi semble-t-il sentir le besoin de l'attaquer? N'est-ce pas parce que le divertissement, moyen ordinaire de sortir de l'ennui, est parfois trop efficace? Tandis que le Romantique est plutôt prisonnier de sa mémoire, le mondain peut changer l'objet de ses poursuites, augmenter sans cesse le pari de ses jeux, et ainsi renouveler l'efficacité de ses distractions. L'homme a un talent illimité de se distraire. Pascal est

conscient du pouvoir séducteur du divertissement:

La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, et cependant c'est la plus grande de nos misères. Car c'est cela qui nous empêche principalement de songer à nous, et qui nous fait perdre insensiblement. Sans cela, nous serions dans l'ennui, et cet ennui nous pousserait à chercher un moyen plus solide d'en sortir. Mais le divertissement nous amuse, et nous fait arriver insensiblement à la mort (171).

Il paraît, donc, que pour certains le divertissement réussisse trop bien à détourner leurs pensées de l'ennui. Pascal est obligé de situer ces mondains dans son apologie de la foi chrétienne. Comment peuvent-ils passer toute la vie dans le plaisir du divertissement? Pourquoi n'arrivent-ils jamais à cette angoisse qui les "pousserait à chercher un moyen plus solide d'en sortir?" Est-ce qu'ils seraient des âmes prédestinées à être condamné par le "Deus absconditus" d'Isaïe? Pascal le suggère lorsqu'il dit que l'attitude du mondain "est un enchantement incompréhensible, et un assoupissement surnaturel, qui marque une force toute-puissante qui le cause" (194).

Le divertissement ne comprend pas seulement les jeux, la poursuite d'objets physiques, le monde de l'action. Pour se divertir de son présent épouvantable, il suffit à l'homme de fixer ses pensées sur l'avenir d'une façon quelconque:

Le présent d'ordinaire nous blesse. . . .
Nous tâchons de le soutenir par l'avenir,
et pensons à disposer les choses qui ne
sont pas en notre puissance, pour un
temps où nous n'avons aucune assurance

d'arriver (172).

L'effort de disposer l'avenir semble ne jamais réussir. L'homme n'a pas l'omniscience nécessaire pour une telle entreprise. L'avenir souhaité n'arrive jamais, mais aboutit, à son tour, à un présent qui lui aussi est affligeant. Pascal décrit la futilité du raisonnement quand on s'en sert pour disposer l'avenir. L'homme deviendrait paralytique devant les implications d'une seule décision:

En chaque action il faut regarder, outre l'action, notre état présent, passé, futur, et des autres à qui elle importe, et voir les liaisons de toutes ces choses. Et alors, on sera bien retenu (505).

Il semble, donc, que pour s'évader du présent et des malheurs qu'il entraîne, l'homme ne puisse s'orienter ni vers le passé, ni vers l'avenir. Les efforts à cet égard n'aboutissent à rien. Faire revivre les mémoires du passé est impossible. Du côté de l'avenir, on ne peut espérer que la mort.

Pourtant, il y a une autre voie qui se présente à l'homme, celle des Stoïciens. Il s'agit de la recherche intérieure pour retrouver le calme en soi-même. Seul projet des religions de l'Orient, cette étude est conseillée par bien des philosophes occidentaux. Parmi les prédécesseurs immédiats de Pascal, on trouve cette idée surtout chez Montaigne. On a souvent fait remarquer la réaction de Pascal: "Le sot projet qu'il a de se peindre! . . ." (62). Il suffit de dire que pour Pascal, "Le moi est haïssable," indigne d'une telle recherche. On pourrait aller jusqu'à dire que le "moi" pascalien trouve son expression la plus juste chez certains personnages mauriaciens

qui sont toujours occupés d'une recherche intérieure, toujours dans un enfer de leur propre dessin. Selon Pascal, ceux qui entreprennent cette quête n'arrivent pas à retrouver le calme. Leur effort de se comprendre, de rendre plus supportable l'expérience du présent, est une faillite totale. Ils ne découvrent que leur propre vide, le néant au centre de l'existence humaine. Ils reviennent à l'ennui, comme tous les autres. Et si quelques-uns n'y reviennent pas, c'est parce qu'ils sont bêtes, incapables de découvrir quoi que ce soit. Par moyen de cette recherche intérieure, ceux-ci n'arrivent qu'à un assoupissement total de l'esprit.

Chez les Pensées, donc, nous trouvons une condamnation sommaire de tous les moyens dont on se sert pour sortir de l'ennui. Pascal tend un piège à son lecteur et lui ôte toute possibilité de s'en échapper. En fait, sa description de l'homme sans divertissement évoque le triste sort d'un prisonnier:

Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre. . . . De là vient que la prison est un supplice si horrible. (139)

Cette image ne devrait pas surprendre. Pascal s'efforce de nous démontrer que, quoiqu'il fasse pour s'en évader, l'homme retourne infailliblement au présent. Et dès qu'il est au présent, l'homme sent son néant.

Dans ses moments les plus noirs, Pascal ressemble davantage à Thoreau, misanthrope en guise d'humaniste, ne voyant dans l'existence humaine qu'une affaire de désespoir: "Nous ne vivons jamais, mais nous espérons de vivre; et nous dis-

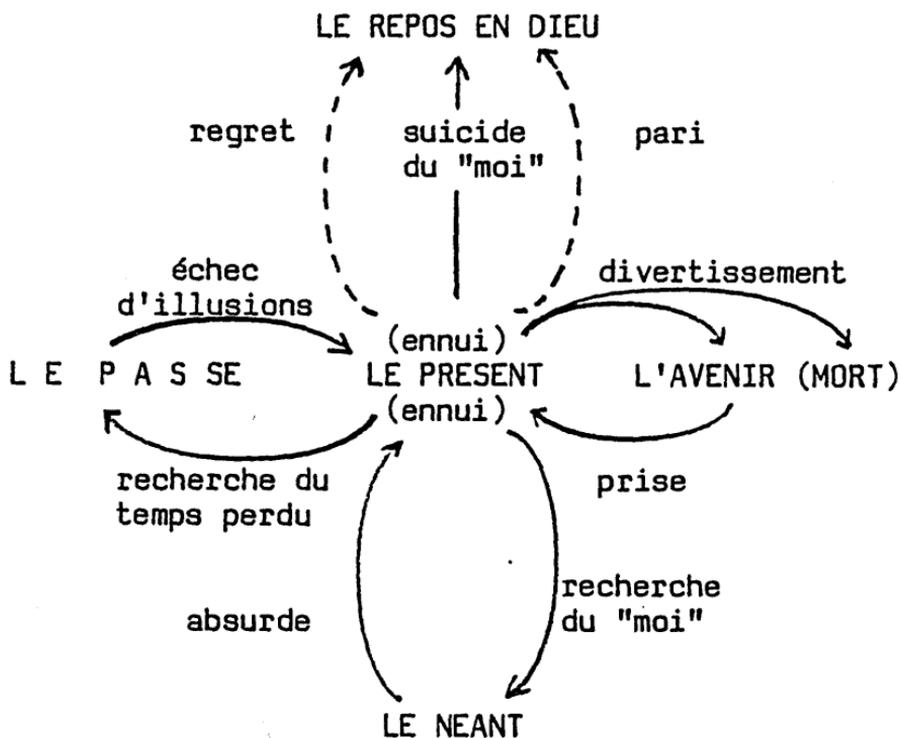
posant toujours à être heureux, il est inévitable que nous ne le soyons jamais" (172). Parfois, on est tenté de croire que l'enfer, chez Pascal, n'est rien d'autre que l'expérience du présent, éternellement vécue: "Le présent ne nous satisfaisant jamais, l'expérience nous pipe, et de malheur en malheur, nous mène jusqu'à la mort, qui en est un comble éternel" (425).

C'est à partir de ce moment, lorsqu'on arrive au seuil du désespoir, que paraît le côté positif de l'ennui et, donc, du présent qui le soulève. Selon Kuhn, l'ennui pascalien serait la "nocha oscura," traversée par Saint Jean de la Croix (662). Il s'agit de l'étape préparatoire éprouvée par Sainte Thérèse d'Avila et la majorité des grands mystiques. Pascal veut que nous sentions l'ennui. Il nous ôte tous les moyens ordinaires de nous en échapper. En tout cela, il n'a qu'un seul objectif: de nous pousser à "chercher un moyen plus solide d'en sortir." Le moyen qu'il vise, bien entendu, c'est la recherche du Dieu chrétien:

Le gouffre infini ne peut être rempli que par un objet immuable, c'est-à-dire par Dieu même. Lui seul est son véritable bien, et depuis qu'il l'a quitté, c'est une chose étrange, qu'il n'y a rien dans la nature qui n'ait été capable de lui tenir la place" (425).

Maintenant, nous sommes en mesure d'expliquer la lettre à Mlle de Roannez, et, en même temps, de regarder dans son ensemble l'attitude de Pascal vis-à-vis du temps. Un schéma facilitera notre considération:

Fig. 1 Schéma du temps chez Pascal.



Selon Pascal, si l'homme espère retrouver son bonheur, il doit se mettre à la recherche de Dieu. C'est le seul moyen sûr de s'échapper de l'ennui. Puisque Dieu est immuable, le temps n'existe pas pour lui. Il est éternellement au présent, caché à ceux qui errent dans les temps qui ne leur appartiennent pas. C'est Dieu qui a fixé "les bornes qu'il faut garder, et pour notre propre salut, et pour notre propre repos." D'après les paroles du "Pater noster," principale prière chrétienne, l'homme peut espérer le pardon de ses fautes passées, s'il est prêt à pardonner à son tour. Voilà le seul véritable contact avec le passé. Quant à l'avenir, l'homme ne peut prier qu'une chose: "Adveniat regnum tuum." Voilà tout l'espoir du pari en trois mots! A part cela, on devrait fixer ses pensées au présent, ne s'inquiétant aujourd'hui que du "panem quotidianum."

Et si on ne garde pas ces bornes? Et bien, on entrera dans ce monde "inquiet." Certains se perdent dans la mémoire, à la recherche du temps perdu. Cette illusion est impossible à maintenir, et ils retournent infailliblement à l'ennui. D'autres sont à la poursuite d'un objectif, un monde à venir. Le plus souvent, ils éprouvent une grande déception au moment de la prise. Alors, pour éviter de retomber dans l'ennui, ils sont obligés de changer de proie, d'augmenter le pari. Parfois ils peuvent se distraire ainsi jusqu'à la mort. Cependant, cette dernière étape de la vie met fin à toutes les illusions. Quelques-uns, espérant retrouver le calme en eux-mêmes, s'anéantissent dans la recherche intérieure. Ils ne retrouvent pas le calme, mais une angoisse encore plus épouvantable que le lieu qu'ils ont quitté. L'absurdité de l'existence humaine les accable, et ils se trouvent de nouveau dans l'ennui. Pas d'espoir dans ces trois moyens de s'en évader. La vie est un rond infernal, une prison sans issue,

une sentence qui ne se termine qu'à la peine de mort.

Dans l'optique pascalienne, la possibilité de retrouver le bonheur est réservée à ceux qui acceptent de franchir l'ennui, ceux qui sont prêts à risquer tout, y compris la vie même. On peut dire que c'est un suicide de faire face au présent, de chercher Dieu dans le repos, de ne pas se distraire dans les affaires et les divertissements: "Notre nature est dans le mouvement; le repos entier est la mort" (129). Mais paradoxalement, pour Pascal ce suicide est le seul moyen de vivre en paix, de retrouver le royaume perdu.

Timothy J. Williams
University of Kansas

Notes

¹ Jean Mesnard, Pascal (Paris: Hatier, 1962) 99-100.

² Mesnard 99-100.

³ Oeuvres de Blaise Pascal, ed. Léon Brunschvicg (Paris: Hachette, 1914), VI, 298-99.

⁴ Blaise Pascal, Pensées, ed. Léon Brunschvicg (Paris: Garnier-Flammarion, 1976). Chaque fois que l'on cite une des Pensées, le numéro entre parenthèses renvoie à la classification de Brunschvicg.

⁵ Reinhard Kuhn, "Le Roi dépossédé: Pascal et l'ennui," French Review 42 (1969): 657.

